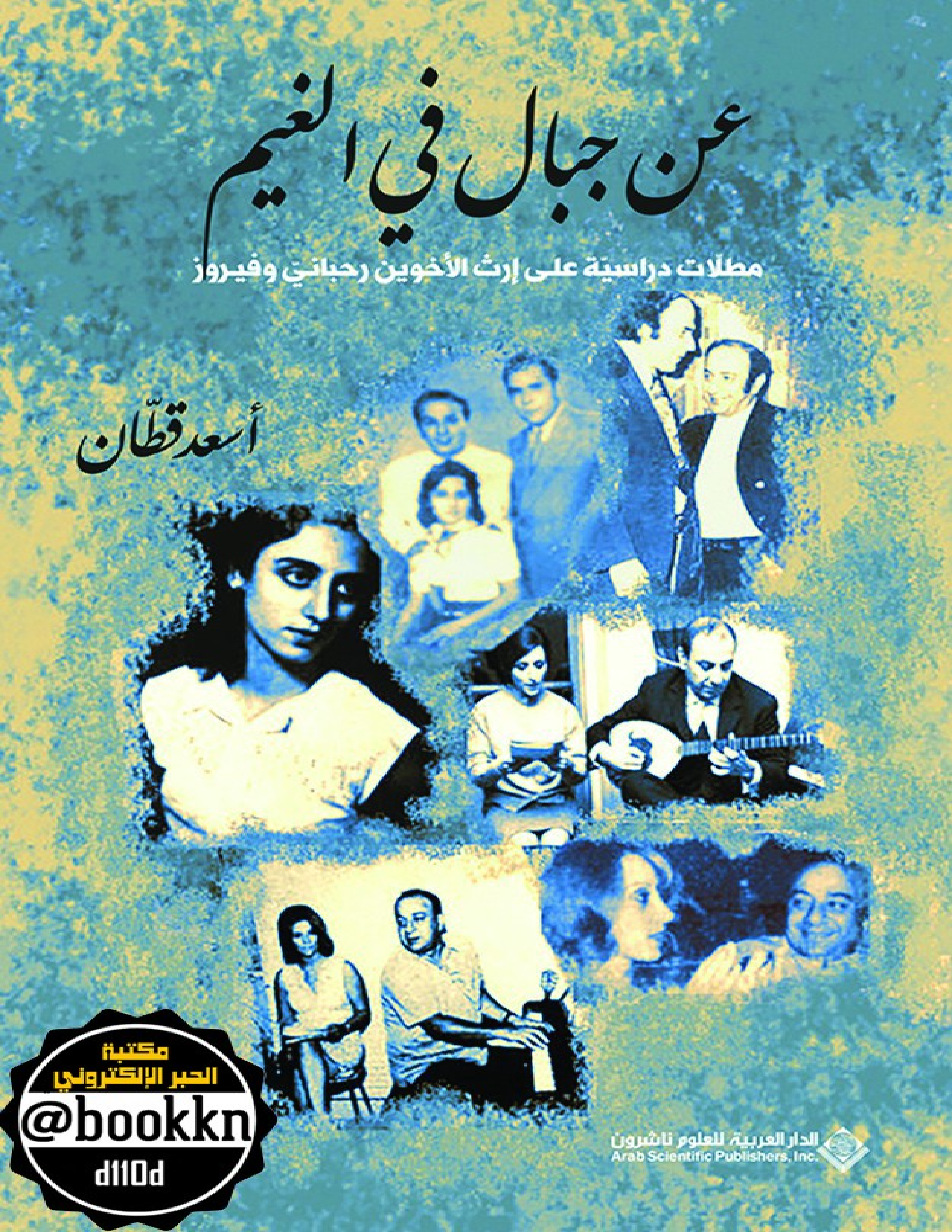


عن جبال في الغيم
مطلّات دراسيّة على إرث الأخوين رحبانيّ وفيروز
أسعد قطّان
الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
مكتبة
الحبر الإلكتروني
@bookkn
d110d

عن جبال في الغيم

مطلّات دراسيّة على إرث الأخوين رحبانيّ وفيروز

عن جبال في الغيم

مطلّات دراسيّة على إرث الأخوين رحبانيّ وفيروز

أسعد قطّان



بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى: أيلول/ سبتمبر 2018 م - 1439 هـ

ردمك 3- 3553- 02- 614- 978

تــوزيـــع



مصمّمة صورة الغلاف: **ألمى إسماعيل**

التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس،** بيروت - هاتف 785107 (1- 961+)

الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم،** بيروت - هاتف 786233 (1- 961+)

«أنت هو جسر القمر. رفعتَ الجسر،

وأضأت القمر، وسوف يظلّ يضيء...»

(أنسي الحاجّ، في الذكرى الخامسة

والعشرين لرحيل عاصي حنّا الرحبانيّ)

إلى رندا ح.

وفي ذكرى بيار الياس قطّان،

وإلى أكرم الريّس،

هذه السطور الـمضمّخة بعبق ما تدارسناهُ

معاً، وما أحببناهُ معاً...

أسعد

المحْتويَات

مقدّمة

تعود أقدم محاولاتي كتابة نصوص تبحث في إرث الأخوين رحبانيّ وفيروز الأدبيّ والموسيقيّ إلى النصف الأوّل من تسعينات القرن الماضي. وقد وضعتُ آنذاك، في هذا المجال، بضع دراسات قصيرة نُشرت في «نهار الشباب» في بيروت. تلت ذلك، بعد مضيّ عدد من السنين، مطالعات ودراسات نُشر بعضها في مجلاّت علميّة وأدبيّة، ولكنّها لم تحظَ بالنصيب الذي تستحقّه من التلقّي، وذلك لتبعثرها في دوريّات شتّى وعدم صدورها في كتاب مطبوع، ما دفعني إلى استعادة بعضها في صيغة معدّلة ومنقّحة بين دفّتي هذا السفر.

لا ريب عندي في أنّ هذا الاهتمام العلميّ الطابع بما كتبه الأخوان رحبانيّ ولحّناه لا ينبع من مجرّد الاعتصام بالهمّ المعرفيّ والإقبال على الأدب والموسيقى العربيّة عموماً، بل يتأصّل أيضاً في الانبهار الجماليّ والتعاطف الوجدانيّ مع ما أنتجه الثنائيّ الرحبانيّ، ولا سيّما لصوت فيروز. وإنّي أستذكر اليوم لحظات الطفولة «البخيلة» حين كان صوت فيروز ينساب في بيتنا البيروتيّ معظم النهار، ويملأ أويقاتنا بجمال لعلّه اقتُدّ من عالم آخر، حتّى إنّي لم أشعر يوماً بضرورة بذل جهد في حفظ شريحة كبيرة ممّا تغنّت به فيروز، بما فيها بعض أعمال الخمسينات التي تكاد تكون منسيّةً اليوم. ولا أخالني أبالغ في القول إنّ الذين عاشوا قبل الثالوث الرحبانيّ، فلم يُتَح لهم أن يتمتّعوا بكلّ هذا الجمال الذي ما برح يصيبنا بالذهول والانخطاف، لا بدّ من أن يكون قد فاتهم شيء من هذه الغبطة السرّيّة التي تكتسح القلوب والعقول حين ننتصب في حضرة الفنّ.

تنطوي الصفحات الآتية على خمسة بحوث تعكف على جوانب عدّة من إنتاج الأخوين رحبانيّ الأدبيّ والموسيقيّ، بما فيه الأعمال المسرحيّة التي وُضعت لفيروز. ويُفتتح الكتاب بمطالعة في كتاب المستشرقة الألمانيّة إينيس فاينريش عن الأخوين وفيروز نُشرت في صيغة أولى في مجلّة

«الآداب» الغرّاء. ويكمن سبب نشر هذا النصّ في مستهلّ الكتاب في أنّ كتاب فاينريش يرسم الإطار التاريخيّ والثقافيّ لأعمال الأخوين الفيروزيّة، ما يجعل مطالعته تتّخذ طابع مقدّمة لا بدّ منها. يلي ذلك دراسةٌ في مفهوم الزمن في أعمال الأخوين تستند إلى محاضرة ألقيت في جامعة البلمند العام 2013.

تتوسّط هذا الكتاب دراسةٌ طويلة اقتضى إعدادها تنقيباً وكتابةً حوالى خمس سنوات. وهي تحاول تقديم مفتاح معرفيّ يتيح التمييز بين ما لحّنه عاصي وما لحّنه منصور في تراث الأخوين المترامي. وتتّخذ هذه الدراسةُ القصائدَ الفيروزيّة مادّةً لها مركّزةً على الجانب التلحينيّ. أمّا الجانب التأليفيّ، الذي لا يقلّ أهمّيّةً عن التلحين، فهي لا تعرّج عليه إلاّ في ملحق قصير. والجدير بالذكر أنّ هذه المحاولة إنّما تخدم، بالدرجة الأولى، هدفاً علميّاً معرفيّاً، وهي لا ترمي إلى «الفصل» بين الأخوين، كما قد يحلو لبعضهم أن يزعم، بل إلى الجواب عن سؤال كثيراً ما قضّ مضجع المشتغلين بالإرث الرحبانيّ.

يتناول البحث الرابع في هذا الكتاب إشكاليّة القائد والحاكم من زاوية علاقتهما بالشعب في بعض أعمال الأخوين المسرحيّة. إنّ هذا البحث يسترجع دراساتٍ قصيرةً كنت قد كتبتُها للصحافة في تسعينات القرن العشرين ويستفيد منها. ولكنّه يعيد النظر فيها، ويضيف إليها، ويصهرها في بوتقة دراسة مركّزة وموسّعة. أمّا البحث الأخير، فيشكّل طبعةً معدّلةً ومزيدةً لقراءة تحليليّة في مسرحيّة «المحطّة» من حيث كونها نصّاً أدبيّاً نُشرت في حوليّات كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة في جامعة البلمند.

تعزف هذه المقدّمة عن تقديم قائمة بيبليوغرافيّة بالأعمال التي تتدارس إرث الأخوين رحبانيّ وفيروز. والحقّ أنّ مستوى هذه الأعمال يترجّح علميّاً بين الغثّ والثمين. أمّا الدراسات التي نهلتُ منها، أو انخرطتُ في نقاش نقديّ معها، فقد أشرتُ إليها على نحوٍ وافٍ في الحواشي التي تشتمل عليها بحوث هذا السفر.

يستذكر هذا الكتاب، في جزء من عنوانه، مطلع أغنية مهداة إلى دمشق بعنوان «عن جبال في الغيم» أنشدتها فيروز، العام 1959، في أولى حفلاتها الطيّبة الذكر في معرض دمشق الدوليّ. وربّما يستحضر هذا العنوان أيضاً ما كتبه الشاعر نزار قبّاني عن عاصي الرحبانيّ تحديداً، بعد انقضاء عام على رحيله، أنّه سيكون بعد ألف سنة «أعلى وأهمّ جبل في أطلس لبنان».

إنّ الجبال التي تخترق الغيم، عاصي ومنصور وفيروز، تظلّل، منذ الآن، هذا الشرق برمّته...

أسعد قطّان

مونستر (ألمانيا)، شباط/فبراير 2018

بين الرمز الملتبس والحلم المنكسر

إينيس فاينريش

تكتب عن فيروز وعاصي ومنصور[1]

يشكّل كتاب إينيس فاينريش (Ines Weinrich) «فيروز والأخوان رحبانيّ: الموسيقى والحداثة والأمّة في لبنان» (ألمانيا: دار إرغون، 2006) طبعةً معدّلةً عن إطروحة دكتوراه رفعتها المؤلّفة إلى جامعة بامبرغ العام 2002 (ص 11). تقع الدراسة في نطاق العلوم العربيّة، وتعي ذاتها جسراً بين هذه العلوم وإثنولوجيا الموسيقى (ص 40). وهي تعتمد، إلى جانب التحليل اللغويّ والموسيقيّ، المقاربة التاريخيّة النقديّة، ما يقيمها في إطار التعدّد المنهجيّ، ويحمل الكاتبة على إدراجها ضمن العلوم التي تعنى بدراسة الظواهر الثقافيّة عموماً (Kulturwissenschaft)، وذلك بخلاف مدرسة الدراسات العربيّة التقليديّة في المدى الألمانيّ التي تجعل من ظاهرة اللغة قلب اهتماماتها.

تستهلّ فاينريش دراستها بمقدّمة تحدّد فيها موقع ظاهرة فيروز والأخوين رحبانيّ من ضمن النقاش الدائر في العالم العربيّ عن الموسيقى العربيّة بين التراث والحداثة، مشيرةً إلى أنّها تتوخّى تفحّص هذه الظاهرة في علاقتها بالتاريخ والظروف السياسيّة وآليّات تشكّل الوعي القوميّ (ص 16- 18). وتزوّدنا المقدّمة بجولة أفق في الأعمال العلميّة القليلة التي تناولت الظاهرة الفيروزيّة-الرحبانيّة، مع الإشارة إلى الطابع التبجيليّ الذي تتّخذه معظم الأعمال المكتوبة عن فيروز والأخوين رحبانيّ، ولا سيّما في الصحافة، فضلاً عن الصعوبات الناجمة عن التباس بعض المفاهيم المستخدمة مثل لفظ «هارموني» (ص 29- 30). ثمّ تنتقل الكاتبة إلى شرح المنهج الذي اعتمدته في

توثيق الريبرتوار الفيروزيّ (نحو 1800 عنوان)، معرّجةً على الصعوبات التي اعترضتها، وخصوصاً بقاء جزء من الإنتاج الرحبانيّ طيّ أرشيف الإذاعات غير المنشور، إذ لا وجود لطبعة رسميّة موثّقة، حتّى إنّ الرحابنة نفسهم لا يملكون أرشيفاً يضمّ كامل إنتاجهم (ص 30). كذلك تشير الكاتبة إلى إجرائها عدداً من المقابلات (ص 37- 39)، واستعمالها المواد الشفهيّة والأخبار المتداولة عن الثالوث الرحبانيّ غير الموثّقة على نحو مباشر في المصادر التاريخيّة المكتوبة (ص 39).

تشتمل دراسة فاينريش على ثلاثة أقسام: القسم الأوّل يتحرّى السياقات المجتمعيّة والسياسيّة المحيطة بالظاهرة الفيروزيّة - الرحبانيّة، ويوضح أبرز المفاهيم المتّصلة بالنقاش النظريّ في شؤون الموسيقى العربيّة. القسم الثاني، وهو الأوفر مادّةً، يوثّق ظاهرة فيروز والأخوين ويحلّلها على خلفيّة المشهد الثقافيّ والسياسيّ والمجتمعيّ مع التركيز على مرحلة الخمسينات. أمّا الفصل الثالث، فيستعيد أبرز المعالم الموسيقيّة للريبرتوار الفيروزيّ ومعايير تقويمه، محاولاً إبراز تأثير عوامل مثل الهجرة وانتقال بني الريف إلى المدينة والحرب الأهليّة في تشكّله وآليّات تمثّله (ص 39- 40).

تشير فاينريش، في القسم الأوّل من دراستها، إلى بلاد الشام بوصفها وحدةً ثقافيّةً من حيث الإرث الموسيقيّ والرقص (ص 50). وبعد استعراض سريع للأحداث المرتبطة بنشأة دولة لبنان، تتوقّف عند تحديد الموسيقى الكلاسيكيّة العربيّة، مستخدمةً لفظ «كلاسيكيّ» للدلالة على أنماط القصيدة والدور والموشّح إلخ، أي على الموسيقى العربيّة القديمة غير المتّصلة ذوقيّاً بمكان معيّن رغم ارتباطها ثقافيّاً بالمدينة أو البلاط (ص 56). وطمعاً في الإحاطة باختلاف المواقف من الموسيقى التراثيّة، أو من التراث ككلّ، تولي الكاتبة اهتماماً خاصّاً بمفهوم «الطرب» واصفةً إيّاه بإسهاب، ومتناولةً انقسام الآراء في شأنه بتأثير ضغط الموسيقى الأوروبّيّة (ص 61- 62). ويتصدّر النقاشَ هنا السؤالُ عن إمكانات تطوّر الموسيقى العربيّة، ومدى قدرة الأبعاد الصغيرة التي تميّزها - ما يُعرف، خطأً، بربع الصوت - على استيعاب تعدّد الأصوات، ذي الطابع الغربيّ. وتخلص فاينريش إلى أنّ تقويمها تراث فيروز والأخوين رحبانيّ يقع في إطار هذا النقاش حول طبيعة الموسيقى العربيّة وسبل تطوّرها (ص 63- 64).

القسم الثاني يؤرّخ لفيروز والرحبانيَّين عاصي ومنصور. على هذا المستوى، تعيب فاينريش على بعض مصادرها (رياض جركس/ جان ألكسان) غياب الدقّة العلميّة وسيطرة الخطاب الإيديولوجيّ (ص 65)، ما يجعل التأريخَ لبدايات فيروز مسألةً عسرة. وتشير المؤلّفة إلى أنّ مرحلة الخمسينات في الإرث الرحبانيّ هي أكثر المراحل دقّةً وصعوبةً من حيث إعادة تركيبها على أُسس علميّة متينة، سواء بالنسبة إلى المعطيات البيوغرافيّة، أو في ما يختصّ بالريبرتوار الموسيقيّ ومراحل نشوئه (ص 68). ومن ثمّ، تُشكّل محاولة الكاتبة التأريخَ لحقبة الخمسينات جهداً علميّاً من الطراز الرفيع، ولا سيّما أنّها لا تنحصر في الإشارة إلى تناقض الروايات، كمسألة هويّة «مكتشف» فيروز الفعليّ - أهو محمّد فليفل أم حليم الروميّ-، بل تعرّج أيضاً على نشوء الأساطير المنسوجة عن فيروز في عمليّة استئثار سيكولوجيّة، كمثل نسبة والدها وديع حدّاد غير الأكيدة إلى أصل فلسطينيّ (ص 69- 70). ولعلّ هذه الروايات تتضارب أكثر ما تتضارب في توقيت تعرّف الصبيّة نهاد حدّاد إلى محمّد فليفل، وفي الوقت الذي أمضته في الكونسرفاتوار الوطنيّ متدرّبةً على أصول الإنشاد. وتتوقّف فاينريش مطوّلاً عند طابع أناشيد فليفل التي اضطلعت فيها فيروز بدور الصولو، متّخذةً نشيد «فتاة سوريّا» مثلاً (ص 78- 80). وترى المؤلّفة في حليم الروميّ المكتشف «الثاني» لفيروز (ص 84)، بوصفه صاحب اليد الطولى في اختبار صوتها في الإذاعة اللبنانيّة وإسناد وظيفة إليها، فضلاً عن إعطائه إيّاها أوّل لحن تتفرّد به بعنوان «تركت قلبي وطاوعت حبّك» (ص 85)، مُخرجاً إيّاها من شرنقة الأناشيد الفليفليّة. ويبدو أنّ هذا اللحن لم يُحفظ في أيّ تسجيل.

بعد وصف بدايات فيروز حتّى تعرّفها إلى عاصي الرحبانيّ، تنتقل فاينريش إلى رصد انطلاقة الأخوين رحبانيّ، مشيرةً إلى أنّ المصادر التاريخيّة هنا أكثر وفرةً، ولا سيّما أنّ الأخوين تكلّما على هذه الحقبة. في هذا الإطار، تؤكّد المؤلّفة أن ليس ثمّة ما يشي بأنّ عاصي ومنصور عرفا عُقَد نقص تجاه الموسيقى الغربيّة. وترى أنّ هذا ربّما يُعزى إلى اطّلاعهما على المصنّفات العربيّة في نظريّة الموسيقى مثل الفارابيّ والكنديّ وكامل الخلعيّ (ص 93). كما تؤكّد، استناداً إلى شهادة منصور الرحبانيّ، تأثّر الأخوين بالموسيقار محمّد عبد الوهاب (ص 94)، ولكن من دون إيراد أمثلة للأسف. ومن المستغرب، إلى ذلك، أنّ الكاتبة تعرّف هنا بالأغنية القصيرة التي لجأ إليها الرحبانيّان في حفلاتهما في أنطلياس قبل ولوج ميدان الإذاعة (ص 97- 98)، معتبرةً أنّها مستمدّة من الفولكلور والترتيل الدينيّ (ص 106)، غير متوقّفة عند سابقاتها في القدود وفي تجربة سيّد درويش المسرحيّة. ثمّ تشير إلى الاختلاف بين الإنتاج الرحبانيّ ومعظم الإنتاج المحليّ قبلهما لا من

حيث قصر الأغنية فحسب، بل خصوصاً من حيث المفردات المستخدمة والابتعاد عن اللهجة المصريّة (ص 106). والحقّ أنّه إذا كان هذا الاستنتاج صحيحاً في ما يختصّ باللغة، فلا بدّ من مقارنة أكثر دقّةً بالنسبة إلى مدّة الأغاني القصيرة.

تعيين عاصي الرحبانيّ ملحّناً وعازفاً في الإذاعة اللبنانيّة العام 1948 مهّد للقائه بفيروز. وكان قد سبق هذا اللقاء انتباه مدير إذاعة «الشرق الأدنى» إلى اللون الرحبانيّ، وإرساله رئيس القسم الموسيقيّ فيها صبري الشريف إلى لبنان كي يتعاقد مع الأخوين على تنفيذ بعض الأعمال لحساب هذه الإذاعة في بيروت (ص 109). وتتّفق رواية منصور الرحبانيّ مع رواية حليم الروميّ أنّ الأخير تولّى تعريف عاصي إلى فيروز. وكان أوّل لحن غنّته فيروز من تلحين عاصي هو «حبّذا يا غروب» (ص 110). ولكنّ الروايات تختلف في تحديد زمان هذا اللقاء. ويؤكّد حليم الروميّ أنّه تمّ في العام 1951.

إثر ذلك، تتوقّف فاينريش عند انطلاقة الثالوث الرحبانيّ من إذاعة دمشق بفضل أغنية «عتاب» العام 1953، مزوّدةً القارئ بتوصيف مفصّل لهذه القصيدة العامّيّة. لكنّها، ويا للأسف، لا تولي أيّ اهتمام بقصيدة «ذكرى بردى»، التي تفتتح سلسلة قصائد غنّت فيها فيروز الشام وتشكّل، بمعنىً ما، نموذجاً لها. يمكن الجزم، استناداً إلى التسجيل المتوافر، بأنّ هذه القصيدة تعود إلى حقبة الخمسينات. والأرجح أنّ فيروز أنشدتها من ضمن الأعمال التي قدّمها الرحبانيّان من دمشق في مطلع مشوارهما. بيد أنّ فاينريش تُفرد صفحات عدّةً لظاهرة الأغاني المعرّبة ذات الطابع الراقص، ولا سيّما على إيقاع التانغو، التي وقّعها الأخوان في مطلع الخمسينات، مبيّنةً تعدّد الاتّجاهات في مقاربتهما التلحينيّة خلال تلك الحقبة (ص 117- 125).

بعد التعريف بنمط الاسكتش الذي أنتج منه الرحبانيّان الكثير في الخمسينات، تتوقّف فاينريش عند رحلة الثالوث الرحبانيّ إلى مصر في العام 1955 إثر زواج عاصي وفيروز، ولا سيّما عند مُغنّاة «راجعون» التي سُجّلت في مصر أوّلاً قبل أن يعاد تسجيلها في بيروت (ص 138- 141). ولقد أثبت محمود الزيباويّ في مقالة صحافيّة وضعها بعد صدور الكتاب الذي نحن في صدده أنّ هذا العمل من تأليف منصور الرحبانيّ وتلحينه، وذلك استناداً إلى شهادة قدّمها عاصي نفسه في مصر.[2] ويتكرّس البعد الدمشقيّ في شخصيّة فيروز الفنّيّة عبر أوّل حفلة موسيقيّة لها في دمشق العام 1957، وقد سعى إلى تنظيمها بعض الفيروزيّين (ص 141- 144). وطمعاً في تبيان

عمق الانقلاب في الذوق الموسيقيّ الذي استتبعه الفنّ الرحبانيّ، تتناول الكاتبة النقاش الذي أثاره تلحين كلمة «هنالك» في قصيدة «سنرجع يوماً» (ص 145- 148)، إذ لا يراعي الألف الممدودة. كما تسلّط الضوء على تحوّل فخري البارودي إلى واحد من أبرز عشّاق فيروز (ص 148- 151)، وذلك إثر صدور قصيدة «إلى راعية» التي لحّنها عاصي ونشرها تحت اسم مستعار. ولئن تذكر المؤلّفة في هذا السياق أنّ منصور أيضاً كتب، من وحي النقاش الدائر، في مجلّة «الصيّاد» مستنجداً باسم مستعار (ص 145)، فإنّها تبدو غافلةً عن تثمين أرشيف هذه المطبوعة في ما يختصّ بتغطية عمل الأخوين في الخمسينات وتقويمه.

الانزياح في الذوق الموسيقيّ الذي أسّس له الفنّ الرحبانيّ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمدى قدرة هذا الفنّ على تطوير الموسيقى العربيّة. ولقد شغل هذا السؤال كتّاباً مثل مُطاع صفدي وصميم الشريف ونزار مروّة العام 1957 في نقاش صحافيّ توثّقه فاينريش (ص 151- 161)، معتبرةً أنّه يدلّ على أنّ فرض الثالوث الرحبانيّ ذاته في الخمسينات كان عمليّةً شاقّة. ولعلّ ما ساهم في ترسيخ هذا الفنّ وإعطائه طابعاً «نموذجيّاً» هو خوض الرحبانيّين وفيروز مغامرة «الليالي اللبنانيّة» في إطار مهرجانات بعلبك الدوليّة بدءاً بالعام 1957 (ص 161- 166) وولوج الليالي الدمشقيّة من بابها العريض، أي معرض دمشق الدوليّ، وذلك منذ العام 1960 (ص 173- 177)، والأصحّ 1959. في هذا الإطار، تعرّف المؤلّفة قرّاءها الألمان بالزجل بوصفه قاعدة الإنتاج الموسيقيّ الفولكلوريّ (ص 166- 173)، وبالموشّحات الأندلسيّة (ص 177- 180) لما اكتسبته من أهمّيّة في الريبرتوار الفيروزيّ المرتبط بالشام.

تختتم فاينريش عرضها مرحلة الخمسينات في الفنّ الرحبانيّ بخلاصة تقويميّة (ص 180- 183)، مؤكّدةً أنّ علاقةَ هذا الفنّ بما سبقه علاقةُ تقاطع وانقطاع، أو علاقةُ تواصل وتغيّر. فالإبداع الموسيقيّ الذي يمكن تلمّسه بوضوح في هذه الحقبة التأسيسيّة لا يستتبع أنّ الأخوين وفيروز ظهروا في خواء موسيقيّ. ولا يُستدلّ على هذا من اختباراتهما في إعادة إنتاج الفولكلور بما يتناسب مع التطلّعات السياسيّة لدولة لبنان الناشئة حديثاً فحسب، بل كذلك من خوضهما تجربة القصيدة العربيّة الكلاسيكيّة والموشّح وإعادة تقديمهما من ضمن رؤية جديدة تمجّ التطويل. يضاف إلى ذلك ولوجهما باب الأغنية الراقصة المستوحاة من الإيقاعات الأميركيّة- اللاتينيّة والأغاني المعرّبة، وهو ما ينسجم والرواجَ الذي لاقته بعض الموجات الآتية من أوروبّا بعد الحرب العالميّة الثانية في القاهرة وبيروت. وتشير المؤلّفة إلى أنّ حقبة الخمسينات تتّصف لدى الرحبانيّين بغزارة الإنتاج الموسيقيّ

وتعدّد أشكاله ومضامينه، وخصوصاً أنّ تعاونهما مع إذاعة «الشرق الأدنى» وضع في تصرّفهما مجموعةً كبيرةً نسبيّاً من الموسيقيّين المحترفين، ما سهّل لهما مهمّة تنفيذ أفكارهما الموسيقيّة الطموحة.

تعتبر فاينريش أنّ مرحلة الستّينات وبدء السبعينات تشكّل الحقبة الذهبيّة في مشوار الثالوث الرحبانيّ. وهي تخصّص صفحاتٍ كثيرةً من دراستها لتفحّص أبرز معالم الإنتاج الرحبانيّ في هذه الحقبة وتحليله. فبعد مرور سريع على «البعلبكيّة»، التي قُدّمت في بعلبك العام 1961 (ص 184- 185)، تتوقّف المؤلّفة مطوّلاً عند «جسر القمر» (بعلبك 1962) مع التركيز على أهمّيّة المشهد الأخير من حيث التلاحم بين الموسيقى والموقف الدراميّ (ص 184- 192). ولكنّها تشير أيضاً إلى نقاط الضعف التي تعتري هذا العمل من حيث البنية الدراميّة، مؤكّدةً الطابع الفولكلوريّ الذي تتّخذه معظم المادّة الموسيقيّة. أمّا الاتّجاه التلحينيّ من خارج الفولكلور، والذي ترصد المؤلّفة وجوده أيضاً، فلا يحظى بأيّ تحليل رغم أهمّيّته، إذ هو يستبق الإنتاج الرحبانيّ اللاحق، ولا سيّما بدءاً بمسرحيّة «هالة والملك». ولعلّ الكاتبة تقصد، من جملة ما تقصد، الحوار الغنائيّ بين فيروز والجوق الذي يُستهلّ بعبارة «قبل طيور البرّيّة». المحطّة الثانية من العام 1962 التي تحظى باهتمام فاينريش هي مُغنّاة «عودة العسكر» (ص 193- 197). وتتوقّف المؤلّفة بحسٍّ تحليليٍّ ثاقب عند المزج بين العناصر الدينيّة والوطنيّة والتعبير الموسيقيّ العميق في الجزء الذي ينطوي على خبر استشهاد سالم. أمّا المرور السريع على «الليل والقنديل» (بعلبك 1963) و«بيّاع الخواتم» (الأرز 1964)، فلا يتيح لواضعة البحث رصد التطوّر الدراماتورجيّ في الأولى، ولا تحليل الرسالة السياسيّة الواضحة، أي فكرة اختلاق العدوّ الوهميّ، في الثانية. حتّى تحليل ما يميّز الموسيقى من خارج إطار الفولكلور يبقى ضحلاً هنا، مثلاً استخدام الإيقاعات المفردة في «بيّاع الخواتم».

الوقفة المديدة الثانية (ص 201- 208) هي مع «أيّام فخر الدين» (بعلبك 1966). وتطرح فاينريش هنا، عن حقّ، السؤال عن العلاقة بين الحقيقة التاريخيّة والتركيبة المسرحيّة. ولئن انطوت المعالجة على تحليل قيّم للتوتّرات القائمة في الذاكرة الجماعيّة اللبنانيّة بالنسبة إلى شخصيّة فخر الدين، إلاّ أنّنا نجد المؤلّفة تنسب إلى أنسي الحاجّ الخلط بين الوقائع التاريخيّة والخيال (ص 205)، علماً بأنّه لا يتكلّم في النصّ الذي تقتبس منه على الحقيقة التاريخيّة، بل على «حقيقة الأسطورة»، أي على الحقيقة الأدبيّة أو الفنّيّة التي تتخطّى التاريخ الوضعيّ. فمحاكمة النصّ الرحبانيّ على ما قد

يتضمّنه من نزعة إلى «الأدلجة» باسم الإخلاص للوقائع التاريخيّة يستوجب محاكمة كلّ النصوص الأدبيّة التي تتّخذ من التاريخ منطلقاً لها متجاوزةً إيّاه رغبةً في تقديم حقيقة من نوع آخر.

تقطع فاينريش، هنا، جولتها في المسرح الرحبانيّ لتتحرّى أسلوب عمل الأخوين، مستندةً خصوصاً إلى ملاحظات منصور الرحبانيّ نفسه، وإلى شهادات لزياد الرحبانيّ نقلها عنه عبيدو باشا، فضلاً عن المادّة التي زوّدها بها بعض مَن حاورتهم (ص 210- 213). ويتّضح ميل عاصي إلى الشعبيّة وبساطة الجملة الموسيقيّة، فيما يجنح منصور إلى الكلاسيكيّة الغربيّة والكلاسيكيّة العربيّة والتوزيع السيمفونيّ. لكن هل من المقبول أن يتوقّف التحليل العلميّ عند هذا الحدّ؟ تحترم فاينريش رغبة الرحبانيَّين الكبيرَين في الانصهار وتوقيع أعمالهما باسم «الأخوين رحبانيّ». بيد أنّ الساحة الأدبيّة شهدت في الأعوام المنصرمة تكثّف التفكير في مَن يقف وراء كلّ عمل من الأعمال الرحبانيّة وفي مدى إمكان رسم خطٍّ فاصل بين الإنتاج العاصويّ والإنتاج المنصوريّ. في هذا الإطار، أماط محمود الزيباويّ اللثام عن عناصر تؤكّد أنّ الانصهار، حتّى حدود الأدلجة، بين الأخوين لم يكن بديهيّاً في حقبة الخمسينات. فلقد أشار عاصي في مصر بوضوح إلى «برامج» من تأليفه وتلحينه مثل «نورا والتنّورة» و«الربع الأخضر»، وأشار إلى أخرى من تأليف منصور وتلحينه مثل «راجعون» و«حكايات الربيع». يضاف إلى هذا أنّ ثمّة أسطوانات رحبانيّة تميّز بين الشاعر والملحّن. ويتّضح نتيجة لذلك، مثلاً، أنّ قصيدة «لقاء الأمس» هي من تأليف منصور وتلحين عاصي.[3] كما تشهد تسجيلات تلفزيونيّة أنّ عاصي وحده هو من لحّن أندلسيّات «قصيدة حبّ» وأغنية «يا قلبي لا تتعب قلبك»، فيما تؤكّد شهادة زياد الرحبانيّ، كما نقلها عبيدو باشا، أنّ لحن «غالي الدهب غالي» ورائعة «بيتي أنا بيتك» هما من عمل منصور.[4] طبعاً، يتّخذ السؤال عن الحدود بين إنتاج كلٍّ من عاصي ومنصور بعداً جديداً في ظلّ محاولات بعضهم الاستئثار بتراث الأخوين وكأنّه ملك عائليّ. ولكنّ السؤال هو، بالدرجة الأولى، علميّ الطابع. فالتفحّص العلميّ الرصين لا يمكن أحداً الوقوف في وجهه حتّى باسم منظومة «الأخوين رحبانيّ».[5] ولعلّ بعض قيمة الدراسة التي نحن في صددها يكمن في أنّها تذكّرنا بمرجعيّة العمل العلميّ الذي يسائل الإيديولوجيا ويفكّك الأسطرة.

تُفرد فاينريش مساحةً واسعةً (ص 218- 226) لمسرحيّة «هالة والملك» (بيروت 1967) التي تفتتح، في رأيها، الانتقال من القرية إلى المدينة، لا من حيث الموضوع فحسب، بل أيضاً عبر دخول الأخوين قلب بيروت الثقافيّ في الستّينات، أي شارع الحمراء ومسرح البيكاديليّ بالذات.

وتخوض المؤلّفة حواراً نقديّاً خصباً مع التفسيرات المطروحة لهذه المسرحيّة الحبلى بالمضامين، مبيّنةً التداخل المعنويّ بين خطّين: التوتّر بين الصدق والكذب، والصراع بين الضيعة والمدينة. وتثمّن الكاتبة تحوّل فيروز في «هالة والملك» إلى شخصيّة حقيقيّة ذات عمق فرديّ، فضلاً عن الدراماتورجيا المقنعة والتلازم القويّ بين النصّ المسرحيّ والموسيقى، التي تنعتق من الطابع الفولكلوريّ الصرف، وتتحوّل إلى أداة تعبيريّة بامتياز. ولكن من المستغرب أنّ فاينريش ترصد عناصر «غايةً في السذاجة» (ص 223) في حوارَي الشحّاد وهالة مع الملك، غافلةً عن أنّ عبقريّة هذه المقاطع تقوم في قدرتها على طرح مسائل فلسفيّة كبرى بكلمات بسيطة («الملك ما إلو مستقبل/ المشي أكبر من الملك»). ويلفتنا أيضاً جواب هالة للملك السائل عمّا يجب أن يفعله بمَن كذبوا عليه: «إذا حبسن بيخلصوا، وساعتا على مين بدّو يعمل ملك؟». والمعروف أنّ الرحبانيّين سيبنيان مسرحيّة «ناطورة المفاتيح» على فكرة مماثلة تقول بأنّ الملك يستقي وجوده من الشعب. كذلك في سياق العام 1967، تتوقّف فاينريش مطوّلاً عند قصيدة «زهرة المدائن» وشريط «سفر برلك» السينمائيّ، معتبرةً أنّ هذا العام يدشّن دخول الثالوث الرحبانيّ قلب المدينة وفرض ذاته مرجعيّةً موسيقيّةً عربيّة (ص 226- 231).

يتكرّس الانتقال إلى المدينة في مسرحيّة «الشخص» (بيروت 1968) حيث يتكثّف النقد الاجتماعيّ والسياسيّ، الذي راحت تلوح بوادره في «هالة والملك» (ص 231- 236). وتلاحظ فاينريش تحوّل اللغة المسرحيّة إلى لغة نثريّة، واختفاء مناخ الفانتازيا الأسطوريّ الذي سيطر على «هالة والملك» (ص 233). والحقّ أنّ الانتقال من الشعر إلى النثر في اللغة المسرحيّة الرحبانيّة تمّ على مراحل. ففيما تترجّح اللغة في «أيّام فخر الدين» بين الشعر والنثر، تضحي في «هالة والملك» لغةً نثريّةً تُكثر من استخدام الاستعارات والصور. ولا تشير المؤلّفة إلى أنّ «الشخص» هي المسرحيّة الوحيدة في إنتاج الأخوين رحبانيّ التي تغيب فيها أسماء العَلَم. فالأشخاص هنا يُحدَّدون عبر وظائفهم (البيّاعة، المتصرّف، الشاويش، القاضي إلخ)، فيما يبدو «الشخص» اللقب الوحيد الذي لا يدلّ على وظيفة. ويشكّل هذا نموذجاً للمسرحيّتَين الأخيرتَين اللتين قدّمهما زياد الرحبانيّ، أي «بخصوص الكرامة والشعب العنيد» و«لولا فسحة الأمل».

من «الشخص» إلى «جبال الصوّان» (بعلبك 1969)، وهي عند فاينريش ذروة دراماتورجيّة وموسيقيّة (ص 236- 245). تشير الكاتبة إلى تقاطع هذا العمل مع الأوبرا الأوروبّية كما تطوّرت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، متّخذةً مثالاً على ذلك المقدّمة الموسيقيّة،

التي لا تشكّل مقطوعةً في ذاتها، بل تستبق عناصر موسيقيّةً وحالاتٍ نفسيّةً مقتطعة من المسرحيّة (ص 236). وتقرأ المؤلّفة هذا العمل بوصفه ردّ فعل على هزيمة العام 1967، كما كانت مُغنّاة «راجعون» ردّ فعل على النكبة (ص 241)، لافتةً إلى التقاطع بين رمز العرس في الذاكرة الشعبيّة والشعر الفلسطينيّ، من جهة، وفكرة العرس في «جبال الصوّان» الذي يتحقّق بموت غربة، من جهة أخرى. أمّا محاولة فاينريش ربط هذه المسرحيّة بالواقع اللبنانيّ واعتبارها، في ركاب فوّاز طرابلسيّ، أنّ الاحتلال في «جبال الصوّان» يرمز إلى الهوّة بين الأغنياء والفقراء (ص 244)، فلا نجد لهما أيّ سند حقيقيّ في نصّ المسرحيّة.

قبل الانتقال إلى السبعينات، تحلّل فاينريش أبرز معالم الإنتاج الرحبانيّ كما شهدته حقبة الستّينات، كالانتقال إلى العمل المسرحيّ والأعمال السينمائيّة، ولا سيّما «سفر برلك»، وحضور فلسطين وليتورجيا عيد الفصح في ريبرتوار فيروز (ص 246- 282). وتستهلّ المؤلّفة بحثها سبعينات الثالوث الرحبانيّ عبر «ناس من ورق» (دمشق 1971)، هذا العمل المسرحيّ الذي يزوّج اللوحات الغنائيّة بفكرة زوال الوجود الإنسانيّ عموماً، والفنّان على وجه الخصوص (ص 282- 287). وبالعودة إلى الأعمال التي تنطوي على نقد اجتماعيٍّ مكثّف، تضع الكاتبة «يعيش يعيش» (بيروت 1970) في سياق التطوّرات السياسيّة في لبنان والعالم العربيّ، كالانقلابات المتكرّرة في سوريّا وإمساك المكتب الثاني بخيوط اللعبة السياسيّة في لبنان (ص 287- 291)، مشيرةً إلى أنّ هذا العمل يجمع النقدَ السياسيّ إلى التهكّم ويتّصف بسرعة الإيقاع وبحضور فيروزيّ لافت. كما تتوقّف فاينريش عند أغنية «شادي» عادّةً إيّاها استباقاً شعريّاً للحرب الأهليّة اللبنانيّة.

لا تخصّص فاينريش مساحةً كبيرةً لمسرحيّة «صحّ النوم» (دمشق 1970)، حتّى إنّها تكاد تنحصر في عرض مضمون هذا العمل وتبنّي رأي أنسي الحاجّ، الذي رأى فيه ثغرات كبيرة من حيث تركيب الشخصيّات والدراماتورجيا والديكور، محذّراً الأخوين من السقوط في الرتابة والتكرار (ص 292- 294). ولكنّ اللافت أنّ المؤلّفة، بخلاف الحاجّ، تمدّ هذا الحكم إلى نطاق الموسيقى، منتقدةً غياب الصولوهات الفيروزيّة المقنعة، ومعتبرةً أنّ الكثير من الميلوديات لا يكتسب قيمةً إلاّ بفضل صوت فيروز. والحقّ أنّ فاينريش مصيبة في حكمها لجهة ارتباط صولوهات فيروز بسياق المسرحيّة، حتّى إنّ أيّاً منها لم يتّخذ لاحقاً طابعاً مستقلاًّ، وذلك بخلاف أغانٍ أخرى مثل «شادي» و«حبّيتك بالصيف». ولكن ما العيب في ذلك؟ أليس الأهمّ هو انخراط الأغاني انخراطاً لا تنفصم عراه في سياق المسرحيّة؟ أمّا بالنسبة إلى الموسيقى، فلا ريب في أنّ

مسألة الحكم على المستوى الموسيقيّ لعملٍ ما لا ترتبط بالأدوات التحليليّة الموضوعيّة فحسب، بل هي أيضاً مسألة ذوقيّة يخالطها الكثير من الذاتيّة. ولكنّ وسم موسيقى «صحّ النوم» ونصوصها الشعريّة بالضعف أمر ينطوي، في رأينا، على شيء من التسرّع. والأكيد أنّ تقويم فاينريش السلبيّ يحيلنا إلى ضرورة التمعّن في ما يضيفه هذا العمل المسرحيّ من جديد إلى العمارة الرحبانيّة. ونكتفي هنا بالإشارة إلى المشهد الأوّل «شو يا منوضرجيّة»، المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمقدّمة الموسيقيّة، وإلى ما بلغه فيه مستوى استخراج الأنغام من مقام الكورد، أو إلى صولو «نام ولا تنام» الذي تنشده قرنفل قبل سرقتها الختم، وما يشتمل عليه من بديع الصور الشعريّة والتناغم بين النصّ واللحن.

بخلاف «صحّ النوم»، تشيد فاينريش بتنوّع الأنماط الموسيقيّة والإيقاعات في «ناطورة المفاتيح» (بعلبك 1972)، كما بالارتباط الوثيق بين الحركة الدراماتورجيّة والتعبير الموسيقيّ. وهي، بالإضافة إلى تثمينها أغنية «طريق النحل» في ما تحتويه من رمزيّة الطريق الذي يمتدّ فوق قصور الأقوياء منبئاً بأنّ الكلمة الأخيرة ليست لهم، تنقل إلى الألمانيّة أجزاءً من الحوارَين الأخيرين بين الملك وزاد الخير، دالّةً على أهمّيّتهما (ص 294- 299). ثمّ تنتقل المؤلّفة إلى تحليل ما قام به الأخوان في إنتاجهما المسرحيّ بدءاً بـ «هالة والملك» من تشريح إشكاليّات السلطة وفضح مساوئها (ص 299- 304)، مقتبسةً مقاطع من «الشخص» و«يعيش يعيش»، وحاسبةً أنّ النقد الرحبانيّ يتخطّى الواقع اللبنانيّ ليطاول أنظمة العالم العربيّ عموماً.

من الغريب أنّ فاينريش لا تبدي عنايةً كبيرةً بمسرحيّة «المحطّة» (بيروت 1973) على ما يختزنه نصّها من عمق وجوديّ، ولا سيّما المشهد الأخير الذي يبقى مفتوحاً على كلّ التأويلات. فهي تبدو في هذا السياق أكثر تركيزاً على مرض عاصي الرحبانيّ وما استدعاه من تضامن شعبيّ. ولقد كان من المستحسن أن تُسهب أكثر في شرح معنى إدراجها هذا العمل المسرحيّ في خانة نقد الإيديولوجيا (ص 307). ولكنّها تشير عن حقّ إلى الثغرات الدراماتورجيّة في مسرحيّة «لولو» (بيروت 1974)، علماً بأنّها تفسّر الكثير من تناقضات الحركة الدراماتورجيّة على أنّها مقصودة وتعزوها إلى رغبة المؤلّفَين في تصعيد التهكّم على الطبقة البورجوازيّة البيروتيّة التي أنشأها رخاء الستّينات. وتمدح الكاتبة، إلى ذلك، ديناميّة دور فيروز، معتبرةً أنّ كلماتها في المشهد الأخير تعبّر بدقّة عمّا آل إليه الوضع السياسيّ والاجتماعيّ في لبنان في مطلع السبعينات (ص 308- 314).

هل تشكّل مسرحيّة «ميس الريم» (بيروت 1975) إعادة اعتبار إلى نموذج القرية، أم تعبيراً عن عدم كفاية هذا النموذج؟ وهل السيّارة في «ميس الريم» هي صورة الوطن الذي تعطّل فيه كلّ شيء وبات على عتبة الحرب الأهليّة؟ تطرح فاينريش هذه الأسئلة من دون إعطاء أجوبة. فثمّة، في رأيها، ضرب من الالتباس يهيمن على رسالة هذا العمل المسرحيّ (ص 314- 315). ثمّ تأتي إلى نوع من تقويم للإنتاج الرحبانيّ في السنين التي سبقت الحرب الأهليّة (ص 315- 321)، متحدّثةً عن تراجع المستوى الموسيقيّ في «قصيدة حبّ» و«لولو» و«ميس الريم»، وعن تعمّق الشرخ بين الحركة الدراميّة والألوان الموسيقيّة المستخدمة، حتّى إنّ هذه توحي أحياناً بالتشرذم كمثل تزويج مقطوعة «سانتا لوتشيا» بأغنية من التراث الشعبيّ الروسيّ في «لولو». إلى ذلك، تعيب الكاتبة على الأخوين الإسراف في اللجوء إلى الآلات الإلكترونيّة، واستذكار بعض الميلوديّات القديمة رغم بعض التعديلات الطفيفة، ولكن للأسف من دون إعطاء أيّ مثل. كذلك ترصد فاينريش تبدّلاً في نمط التوزيع الموسيقيّ يجنح إلى سيطرة العزف التواصليّ للكمنجات (legato)، وتعزوه إلى التوجّه الموسيقيّ المختلف لدى منصور. أمّا تراجع المستوى التلحينيّ، فلا تردّه إلى مرض عاصي وضعف قدرته الإنتاجيّة بعد إصابته الدماغيّة فحسب، بل أيضاً إلى كثافة الإنتاج في مطلع السبعينات، وهو لم يترك فرصةً للأخوين للراحة، فضلاً عن تردّي الأوضاع السياسيّة في لبنان، ما أظهر لهما أنّ رؤيتهما المسرحيّة إلى الوطن محكوم عليها بالفشل.

تخصّص فاينريش الجزء الأخير من القسم الثاني (ص 322- 340) لقصّة الثالوث الرحبانيّ بعد اندلاع الحرب الأهليّة اللبنانيّة وحتّى موت عاصي، متوقّفةً بإيجاز عند مسرحيّة «بترا» (البتراء 1977). وعند المؤلّفة أنّ الرسالة التي أراد الرحبانيّان توجيهها إلى اللبنانيّين بعد حرب السنتين تقوم على ضرورة التضامن، معتبرةً أنّ هذه المقاربة تشي بأنّهما يعزوان الحرب إلى عوامل خارجيّة بالدرجة الأولى (ص 324- 325). أهمّ ما في هذا الجزء تحليل الدور الذي اضطلعت به أغنيات فيروز في الحرب الأهليّة. بيد أنّ المؤلّفة تقع في تطرّف مَن يجد في «بحبّك يا لبنان» دلالاتٍ رمزيّة، وذلك بسبب ذكرها الشمال والجنوب والسهل وإسقاطها الجبل اللبنانيّ! وتذهب إلى أنّنا هنا أمام محاولة رحبانيّة للتذكير بشموليّة المشروع الوطنيّ عبر الإشارة إلى المناطق التي ضُمَّت إلى بيروت وجبل لبنان العام 1920، فيما معظم الأغاني القديمة تميل إلى تمجيد الجبل بوصفه النواة التي قامت عليها دولة لبنان (ص 333). وتحاول فاينريش تدعيم رأيها هذا عبر اقتباسات من «جسر القمر» و«عودة العسكر»، مثل عبارات «سمانا ببالي وجبلنا ببالي» أو

«صارت سمانا أحلى وجبال اللي عنّا أعلى». ولكن بقطع النظر عن أنّ الترجمة التي تقدّمها فاينريش للاقتباس من «عودة العسكر» غير دقيقة، إذ إنّ النصّ الرحبانيّ لا يتحدّث عن «جبل» بصيغة المفرد، بل عن «جبال» بصيغة الجمع، فإنّ المؤلّفة تغفل عن أنّ نصّ هذا العمل بالذات يذكر جمهرةً من المناطق اللبنانيّة، مثل عكّار وصور وصيدا والقلمون، لا تنتمي إلى جبل لبنان.

«فيروز أكثر من مغنيّة. إنّ اسمها يشير إلى تصوّر/مشروع (Konzept) ذي دلالات موسيقيّة وشعريّة وسياسيّة» (ص 343). بهذه العبارات تنبئ فاينريش القارئ بأسس مقاربتها العلميّة في القسم الثالث والأخير من دراستها بعنوان «ظاهرة فيروز» (ص 341). فالمسعى الأساس هنا هو استقراء النتائج التي توصّل إليها القسمان الأوّلان من البحث بغية تبيان ما تتّسم به ظاهرة فيروز في بُعدها الموسيقيّ والشعريّ والسياسيّ. في المساءلة الموسيقيّة (ص 343- 367)، تنكبّ المؤلّفة على رصد الجديد في الإنتاج الرحبانيّ والصوت الفيروزيّ، معتبرةً أنّ الأغنية الرحبانيّة كانت قادرةً على إشباع رغبة أهل الذوق الموسيقيّ في حساسيّة جديدة تختلف عن النمط المصريّ، وتماشي العصر ملبّيةً التطلّع إلى نموذج موسيقيّ «لبنانيّ» يتّفق والوعي القوميّ الجديد المرتبط بنشوء دولة لبنان. هذا لا يستتبع أنّه لم تكن هناك موسيقى في لبنان قبل الأخوين. ولكنّ السؤال عن موسيقى لبنانيّة لم يكن مطروحاً آنذاك، لأنّ الكيان اللبنانيّ في صورته الحديثة لم يكن موجوداً (ص 349- 353). ولئن تكن الكاتبة محقّةً في أنّ المناخ التجريبيّ الذي سيطر على بدايات الأخوين أفضى مع نهاية الخمسينات إلى تبلور نمط رحبانيّ مميّز (ص 344- 345)، إلاّ أنّ الرحبانيَّين لم يفقدا يوماً الرغبة في خوض تجارب من نوع جديد، كما تبيّن مقطوعات مثل «يارا» و«حبّيتك بالصيف»، أو كما تُظهر محاولة نقل مناخ الدور إلى اللغة العامّيّة اللبنانيّة في «رجعت ليالي زمان» - وهذا يتعارض وما تذهب إليه المؤلّفة من أنّ الأخوين لم يخوضا تجربة الدور (ص 344).[6] أمّا في ما يختصّ بالصوت، فترى فاينريش أنّ التدريب المضني مكّن فيروز، ولا سيّما في النصف الثاني من ستّينات القرن العشرين وحتّى أواخر سبعيناته، أي حين بلغ صوتها ذروة قدراته التعبيريّة، من تأدية طبقات عالية من دون استخدام صوت الرأس. وحتّى عندما تنتقل من الصوت العاديّ إلى صوت الرأس، فإنّ ذلك يتمّ بسلاسة فائقة ربّما تفسّر ما وُصِف به هذا الصوت من ملائكيّة. ولكنّ المؤلّفة تشير أيضاً إلى أنّ فيروز، حتّى في مطلع الخمسينات، كانت تتمتّع بقدرة نادرة على تزويج اللون الشرقيّ، القائم على العُرَب والغناء «الداكن»، باللون الغربيّ، المستند إلى

نمط «فاهٍ» يمجّ العُرَب والظلال في أداء الدرجات الموسيقيّة. وتَظهر هذه القدرة، مثلاً، في قصيدة «حبّذا يا غروب» (ص 364- 367).

بخلاف غنى المساءلة الموسيقيّة لدى فاينريش، فإنّ المساءلة الشعريّة مغرقة في ضحالتها (368- 376). ولا يفهم القارئ تردّد المؤلّفة في خوض السؤال عن الحساسيّة الجديدة التي أنتجتها اللغة الرحبانيّة، ولا سيّما أنّه لا تمكن الإحاطة بظاهرة فيروز خارج العكوف على اللغة الشعريّة، لا في تقاطعها وبعضَ موضوعات الزجل، كالتغنّي بالطبيعة، أو ارتباطها بالنظم الاجتماعيّة التي تسوس العلاقات بين الرجل والمرأة فحسب، وهذا ما تبيّنه الكاتبة، بل خصوصاً من باب النقلة التي حقّقها الإنتاج الشعريّ الرحبانيّ في الموضوعات والمفردات إذا ما قورن بالمألوف في التراث المغنّى.

الوقفة الثالثة هي مع المدلولات السياسيّة لظاهرة فيروز والأخوين (ص 376- 399). وتشير فاينريش، في هذا الإطار، إلى حضور فلسطين القويّ في الريبرتوار الفيروزيّ وما ينطوي عليه من مضامين سياسيّة، متسائلةً عن مدى انسجام هذا مع الصداقة التي ربطت العائلة الرحبانيّة بالشاعر سعيد عقل، أحد أبرز المنظّرين للقوميّة اللبنانيّة ومنتقدي الوجود الفلسطينيّ المسلّح في لبنان. وينطبق السؤال ذاته على مكانة دمشق في إنتاج الأخوين (ص 379- 381). طبعاً، المؤلّفة تلاحظ أنّ سعيد عقل نفسه هو مَن وضع معظم القصائد الشاميّة التي غنّتها فيروز، حتّى إنّ هذا يحدوها على المضيّ في متاهات تفسيريّة ضعيفة الحجّة كمثل اعتبارها أنّه قام بهذا لمجرّد انتماء كلٍّ من لبنان وسوريّا إلى رقعة ثقافيّة واحدة قبل الإسلام، وهي بذلك تسهو عن أنّ الشاعر تغنّى أيضاً بالإسلام وأهله في قصيدته «غنّيت مكّة». ولكنّ الأهمّ هو أنّ الكاتبة تغفل عن أنّ الصداقة الشخصيّة لا تعني البتّة أنّ الأخوين يصطفّان مع الشاعر الزحليّ في تطرّفه القومويّ. فالتصوّر الذي قدّماه للوطن اللبنانيّ لم يكن يوماً تصوّراً إقصائيّاً ينفي عن هذا الوطن بُعده العربيّ والتزامه بعلاقات راسخة مع جارته الكبرى سوريّا. ويمكن اعتبار هذا المنحى الرحبانيّ في التركيز على انشداد لبنان إلى فلسطين وسوريّا والعالم العربيّ عموماً جزءاً من الحلم الرحبانيّ، الذي أخذ يصطدم أكثر فأكثر بواقع التوتّرات السياسيّة والنظريّات القوميّة الإقصائيّة إلى حدّ تكسّره. هذا يحيلنا إلى العنصر الثاني الذي تحلّله فاينريش، أي القرية اللبنانيّة في صفتها أبرز مكوّنات الوطن الرحبانيّ وما أُضفي عليه من طابع مثاليّ (ص 389- 394). وتصيب فاينريش في أنّ هذا الوطن، وإن ضرب جذوره في البيئة الجبليّة التي تربّى فيها عاصي ومنصور، فإنّه لا يتّخذ كامل أبعاده إلاّ

في سياق المشروع الشهابيّ (ص 382- 389). غير أنّ الأخوين سرعان ما استشعرا الهوّة السحيقة بين الوطن الذي عمّراه وأرادا له أن يتغذّى من مثاليّة القرية، وبين الواقع السياسيّ في بيروت أواخر الستّينات. ولقد ساقهما هذا إلى انزياح في المضامين المسرحيّة بين العامين 1967 و1972 عبر جعل المدينة مركز الثقل وتوجيه اللوم إلى ما تشهده من تسلّط أهل السياسة وفساد البنى الاجتماعيّة، وذلك من دون التخلّي عن فكرة القرية كمكان لاستمداد الأمان واستعادة التوازن في العلاقات الإنسانيّة (ص 389).

تختتم فاينريش هذا القسم الأخير من بحثها بالعكوف على معنى الرمز الفيروزيّ ووظيفته (ص 402- 419)، محلّلةً آليّات انعكاس الوجه الفيروزيّ كما ينبثق من الأعمال الرحبانيّة على تشكّل صورة فيروز الإنسان لدى المتلقّين وما يتوقّعونه من مسلكيّات فنّيّة وخلقيّة. من البدهيّ أن تحيل هذه المقاربة إلى السؤال عن مدى تبدّل صورة فيروز لا عبر تعاونها مع زياد الرحبانيّ فحسب، بل أيضاً في خضمّ محاولة أهل السياسة تسخير ظهورها في ساحة الشهداء وبعلبك وبيت الدين إيديولوجيّاً بعدما وضعت الحرب أوزارها. وتخلص المؤلّفة إلى أنّ الرمز الفيروزيّ هو، في آخر المطاف، رمز ملتبس يتبدّل تأويله باختلاف الأبعاد الدلاليّة التي يضفيها عليه المتلقّون، وذلك وفق حاجاتهم وخبراتهم. فهم، رغم اتّفاقهم على مكانة فيروز، التي ربّما تبلغ صورتها أحياناً حدّ التأليه، إلاّ أنّ لكلٍّ منهم في التحليل الأخير فيروزه.

لا شكّ في أنّ هذه الدراسة تُشكّل واحداً من الأعمال البحثيّة القليلة التي تتناول الظاهرة الفيروزيّة- الرحبانيّة لا من حيث تطوّرها التاريخيّ ومضامينها الموسيقيّة فحسب، بل كذلك من حيث انخراطها في السياقات الثقافيّة والمجتمعيّة والسياسيّة. والحقّ أنّ هذه الدراسة على مستوىً رفيع من الرصانة العلميّة على الرغم من عدم اتّفاقنا والمؤلّفة في غير نقطة أشرنا إليها أعلاه. وهي تضمّ، إلى جانب التفحّص التحليليّ الذي قمنا بعرض أبرز محطّاته، ملحقاً يشتمل على فهرس ببعض الألفاظ العربيّة المستخدمة في متن النصّ ومعانيها، وجدولاً بأمثلة موسيقيّة، وقائمةً بالأسطوانات والأشرطة التي استندت إليها الكاتبة كما بأسماء الأشخاص الذين أجرت مقابلات معهم، فضلاً عن لائحة مراجع وسيعة. كذلك تتّصف هذه الدراسة بوفرة النصوص الرحبانيّة المترجمة إلى الألمانيّة، وإنّ في هذا، ولا ريب، جهداً عظيماً، ولا سيّما أنّ معظم هذه النصوص موضوع بالعامّيّة اللبنانيّة. غير أنّ الدقّة العلميّة لم تَحُل دون وقوع الكاتبة في عدد من أخطاء الترجمة كان يمكن تفاديها. فإحدى أُولى صفحات الكتاب (ص 13) تطالعنا بمقطع من مسرحيّة

«أيّام فخر الدين» تترجم فيه فاينريش «وبيصير هو الغنّيّة» بعبارة ألمانيّة تعريبها «وهو سينشأ» (und er wird entstehen). كذلك تسيء المؤلّفة فهم مطلع قصيدة «إلى راعية»، أي «سوقي القطيع إلى المراعي/وامضي إلى خضر البقاع»، معتبرةً أنّه يشير إلى سهل البقاع (ص 150)، فيما المقصود هنا الأمكنةُ الخضراء عموماً. وتترجم الكاتبة (ص 188) «صوت المعول» من كلمات البنت المسحورة لشيخ المشايخ (جسر القمر) بِـ «صوت الثقة» (Stimme des Vertrauens)، ومطلعَ أغنية «حبّيتك بالصيف» (ص 375) بعبارة «بإيّام الصيف» عوضاً من «بإيّام البرد». كما يلتبس عليها معنى قول هالة لأبيها هبّ الريح (هالة والملك) «الظاهر يا بيّي جيت مش سكران» (ص 221) وقول ملهب المهرّب للإمبراطور (يعيش يعيش) «أنا بهرّب من درب اللي بيهرّبوا» (ص 302). إلى ذلك، تقع الكاتبة في خطأ فادح ترك بصماته على تأويلها الحقبة الأخيرة من الإنتاج الرحبانيّ قبل إصابة عاصي، إذ تَعُدّ «حبّيتك بالصيف» مقتبسةً عن أغنية فرنسيّة ترجع إلى ستّينات القرن العشرين (ص 315- 316) فيما العكس هو الصحيح. فالأغنية الفرنسيّة «coupable»، الصادرة في العام 1973، هي المقتبسة عن لحن الأغنية اللبنانيّة الذي وضعه عاصي الرحبانيّ. ومن الأخطاء غير المسموح بها لباحثة من وزن المؤلّفة أنّها تجعل من متروبوليت جبل لبنان الأرثوذكسيّ المطران جورج خضر، الذي ألقى عظة تأبين عاصي الرحبانيّ، بطريركاً على الموارنة (ص 340)، مع أنّها تشير في مطلع بحثها إلى أنّ عاصي ومنصور مولودان في عائلة أرثوذكسيّة (ص 87).

تلتقط فاينريش، في دراستها هذه، تقهقر نوعيّة الإنتاج الموسيقيّ الرحبانيّ بعد الإصابة الدماغيّة التي ألمّت بعاصي. وترى أثراً لذلك لا في استرجاع بعض الميلوديات القديمة فحسب، بل أيضاً في مستوى الجمل اللحنيّة وفي النهج المختلف الذي اختطّه التوزيع الموسيقيّ. ولكنّ المستغرب أنّها تُحجم عن عزو التضعضع الفكريّ الذي أصاب الإنتاج الرحبانيّ بعد مسرحيّة «المحطّة» إلى تراجع دور عاصي، وذلك بعد مرحلة تفاعل خلّاق مع الحدث السياسيّ والاجتماعيّ في لبنان والعالم العربيّ بين العامين 1967 و1972. ولعلّ هذا ما يفضي بها إلى ضرب من الحيرة يشي به قولها إنّ الرسالة التي صبا الأخوان إلى نقلها إثر حرب السنتين عبر «بترا» إنّما هي إيّاها الدعوة إلى التضامن المعبَّر عنها في «جسر القمر» (ص 325). طبعاً، من السهل القول إنّ نشوب الحرب الأهليّة في لبنان وضع الرحبانيَّين في مأزق انهيار الوطن- الحلم الذي شيّداه، فعاد ليس لديهما ما يقولانه إلاّ استلال العبرة من أوّل عهدهما بالمسرح الغنائيّ، ومن «جسر القمر» تحديداً.

ولكنّ فاينريش نفسها تشهد على مهارة الأخوين في تلقّف معنى اللحظة السياسيّة والتعامل معها بذكاء. فكيف نفسّر أنّ جريان التيّار المبدع، الذي ما زلنا نعيش من كلماته، انحسر بانفجار الحرب الأهليّة؟ ما دمنا في عالم الفرضيّات، والفرضيّ مقبول في العلم، أفليس من الأصحّ القول إنّ هذا الانحسار سبّبه، على الأغلب، انفجار من نوع آخر، نعني به انفجار دماغ عاصي؟

«شو بيبقى من الرواية؟»

الزمن في أعمال الأخوين رحبانيّ
(1951- 1972)

الخمسينات: زمن الطبيعة

«كَبُرت هندُ فانجلي يا سما بالحنان/كَبُرتْ هندُ فاخجلي يا ربى البيلسان». هذه الأبيات مأخوذة من لوحة غنائيّة بعنوان «حلوة الموطن» سجّلها الأخوان رحبانيّ وفيروز مع كارم محمود، العام 1955، خلال زيارتهم القاهرة، وذلك بُعيد زواج عاصي وفيروز، وهي اليوم من الأعمال شبه المنسيّة في الريبرتوار الرحبانيّ المترامي. ويذهب بعضهم إلى أنّ الأعمال التي سُجّلت آنذاك لحساب إذاعة «صوت العرب» يربو عددها على الخمسين، معظمها معروف، وبعضها ما زال دفين الأرشيف. من الجليّ أنّ هذه المغنّاة تستبق، من حيث الإيقاعات وتقنيّات العزف، نمط الأندلسيّات الذي سيفرض ذاته، بدءاً بظهور فيروز العام 1960 في معرض دمشق الدوليّ، جزءاً فريداً من الإنتاج الرحبانيّ، علماً بأنّ ثمّة عدداً من الأعمال التي وقّعها الأخوان في الخمسينات، مثل «زرياب»، «الليل أناشيد»، «عَبَر الحلوُ وحيّا»، و«دُمّر»، تبيّن أنّ معالجة النمط الأندلسيّ قديمة في التجربة الرحبانيّة.[7]

يبدو الزمن في «حلوة الموطن» زمناً إيجابيّاً. فمرور الوقت، هنا، وظيفته أن تكبر هند وتتألّق، ما يحتّم أن تلجأ الطبيعة إلى لغة من نوع آخر، لغة تقول الانبهار بما أضحت عليه هند من جمال في صباها. والحقّ أنّ الزمن يكاد يكون موضوعاً هامشيّاً في أعمال الأخوين التي تعود إلى النصف الأوّل من الخمسينات. في تلك الحقبة، تركّز الإنتاج الرحبانيّ على الأغاني الراقصة وإعادة

إنتاج الفولكلور والقصائد. بعض هذه القصائد، مثل «إلى راعية» و«لقاء الأمس»، ما زلنا نتذكّره ونردّده إلى اليوم. غير أنّ معظمها بات منسيّاً لا تبثّه الإذاعات إلاّ لماماً. وهو، إن يستعاد، لا يسترجعه إلاّ بعض غلاة الفيروزيّين. كم منّا يستطيع اليوم أن يستحضر بسهولة عناوين مثل «ذكرى بردى»، «وطني سماؤك»، «نوّار يا حلم الصباح»، «يا مروج بلادي»، «أحبّك في صمتي الوارف»، «سلسليها»، «خالقة» و«تلك القرى»؟ بعض هذه القصائد لم ينظمه الأخوان، بل أخذاه عن شعراء مثل الأخطل الصغير (1885- 1968)، بولس سلامة (1902- 1979)، قبلان مكرزل (1910- 1991) وبدويّ الجبل (1900- 1981). ولكنّ موضوعات هذه القصائد، كائناً مَن كان مؤلّفها، تبدو متشابهة. فهي، كما تكشف عناوينها، تمعن في تمجيد الوطن أو الحبيب أو الطبيعة. وكثيراً ما تتشابك هذه العناصر، كما في «ذكرى بردى»،[8] حيث لا يظهر النهر بوصفه رمزاً لمدينة دمشق فحسب، بل تضحي ضفّتاه مكاناً للعشق أيضاً. وتنسحب الملاحظة ذاتها على قصيدة «سلسليها»،[9] التي تجمع بين تغنّي الشاعر بصبيّة تدعى «هند» وبالطبيعة في الربيع بوصفها المكان الأمثل للحبّ. وفي قصائد رحبانيّة مثل «وطني سماؤك» و«يا مروج بلادي»، يكاد جمال الوطن يبتلع الزمن ويمحوه. فصورة الجمال أزليّة لا تتأثّر بمرور الوقت. وزمن الوطن الذي تنشده هذه القصائد هو، على وجه العموم، زمن الطبيعة في تألّقها، أي الربيع والصيف: «فوق الربى تزهو كرومك بالندى/وعلى الوهاد بواسق الأفنان/تختال تحت الشمس مزدهر المنى/حلماً يموج على رؤى الوديان» (وطني سماؤك).

لا تتغيّر الصورة كثيراً في النصف الثاني من الخمسينات، وقد شهدت هذه الحقبة انخراط الأخوين وفيروز في مغامرة «الليالي اللبنانيّة» في بعلبك العام 1957 وبدء الإطلالات الشاميّة، التي افتُتحت، العام 1957، في نادي الضبّاط في دمشق، وتكرّست، العام 1959، مع أوّل ظهور فيروزيٍّ في معرض دمشق الدوليّ. وتبيّن مُغنّاة بعنوان «القطاف»، سجّلها الأخوان بصوت فيروز وآخرين العام 1957 في استوديو بعلبك في بيروت، أنّ معالجة إشكاليّة الزمن غالباً ما تبقى محصورةً في إيقاع الفصول الدائريّ وانتقال الطبيعة من موسم إلى آخر، وما يستتبعه ذلك من انخراط البشر في هذه الدائرة وتطويعهم لها إيقاعَ حياتهم: «أناشيد راعٍ/تجوب المدى وتضيع/تقول غداً يا قطيع/نزور المراعي». ولا يندر أن تصبح الطبيعة صورةً عن الإنسان في حنينه وأشواقه، مع ما قد يصاحب هذا التماهي بالطبيعة من مظاهر الانتظار: «متى يا حبيبي/ونحن كروم حنين/قطاف هوانا الضنين/متى يا حبيبي». نجد تعبيراً بليغاً عن هذا الانتظار في موّال انطبع في ذاكرة

الناس غنّته فيروز، ربّما للمرّة الأولى، في معرض دمشق الدوليّ العام 1959: «يا سجرة الإيّام/ غيّرنا الهوى/فرفطلنا الورقات/وعرينا سوا/يا ناطرة وحدك/على مهبّ الهوى/متلك أنا سجرة/على مفرق طريق». ولئن كنّا هنا في قلب الأجواء الرومانسيّة، التي تقيم علاقةً وثيقة العرى بين الإنسان والطبيعة، إلاّ أنّ هذه النزعة الرومنطيقيّة تحمل في ثنيّاتها بذور الافتراق عن الطبيعة. فالانتظار الإنسانيّ، وما يصاحبه من ديناميّات الحضور والغياب، ذو فرادة تنأى به عن دائريّة الفصول. هذا ما ستعبّر عنه فيروز، في السبعينات، في أغنيتها «كنّا نتلاقى من عشيّة» حين تُنشد: «بتذكّر شو حكيو عليّي/لمّا نطرت وإنت نسيت/وصار الشتي ينزل عليّي/وإجا الصيف وإنت ما جيت». غير أنّ هذه الكوّات التعبيريّة، كما في موّال «هونيك في سجرة»، على الرغم من أنّها تمهّد لمعالجاتٍ أكثر عمقاً لموضوع الزمن، لا تؤثّر كثيراً في الصورة الغالبة التي تتولّد لدى دارس إنتاج الأخوين على مدى خمسينات القرن الماضي، ومفادها أنّهما يجنحان إلى استمداد مقاربتهما الزمنَ من دائريّة وقت الطبيعة، وممّا يبثّه الأخير في وجدان الناس من تفاؤل ينبع من تواتر الفصول وعودة الربيع والصيف ومواسم الحصاد كلّ عام، وتالياً من قدرة الإنسان على الاتّكال على دورة الطبيعة وإيمانه بثباتها رغم التبدّل.

الإسوارة: بحث عن الثابت

العام 1962، سجّل الثالوث الرحبانيّ عملاً تلفزيونيّاً بعنوان «الإسوارة» ما زال عشّاق فيروز يردّدون، إلى اليوم، عدداً من أغانيه وحواراته الجميلة. ولئن تتّسم مقاربة الزمن هنا بطابع تفاؤليّ يذكّر بأعمال الخمسينات، إلاّ أنّ «الإسوارة» تشكّل منعطفاً بالنسبة إلى الموضوع الذي نحن في صدده، وذلك على قدر ما تطالعنا فيها معالجة لإشكاليّة الزمن من خارج حركة الطبيعة الدائريّة. في «الإسوارة»، ثمّة حسّ لا يرقى إليه الشكّ بأنّ الوجود البشريّ خاضع لا محالة لجريان الزمن، الذي يؤدّي، في نهاية المطاف، إلى اندثار الإنسان الفرد: «غابت الشمس، وسرّب الختيار، وصار في عالحيط صورة». غير أنّ الرحبانيَّين لا يكتفيان برصد حركة الزمان هذه والإفصاح عنها بلغتهما الشعريّة المميّزة، بل يبحثان في كومة الجريان عن قشّة الثبات. وهي، في «الإسوارة»، الحبّ الذي يتوارثه البشر من جيل إلى جيل، فتصبح الإسوارة الوضعيّة، بلونها الذهبيّ أو الفضيّ الذي لا يشيخ، تعبيراً عنه: «والحبّ بيسلّمو الكبار للزغار، تيضلّ زهرة الزهور المشعشعة عطول

السنين، والإسوارة بتتنقّل من إيد لإيد». من اللافت، هنا، التغيّر في النبرة مقارنةً بإنتاج الخمسينات. فرغم أنّ الأخوين ما زالا يطلبان الثابت في المتحوّل، إلاّ أنّ هذا الثابت يغادر عالم الطبيعة الموضوعيّ منتقلاً إلى عالم الإنسان الداخليّ. ومن البدهيّ أنّ هذا العالم مفتوح لا على أمان الحبّ فحسب، بل على الغيرة والقلق والإحباط أيضاً، كما توحي بعض مقاطع «الإسوارة»، وذلك من دون أن يتوغّل المؤلّفان في استقراء هذا الجانب المظلم من الذات الإنسانيّة. ولكنّ هذا الحضور الخافت لإمكان فشل الحبّ يؤسّس للمحطّات اللاحقة في مسيرة الأخوين.

التحوّل: الوجود المجروح بالزمن

لا تلبث الصورة المتفائلة أن تتبدّل جذريّاً. فالبحث عن الثابت يتقهقر إلى غير رجعة، ولا يبقى إلاّ الحسّ بالزمن الذي يلتهم كلّ شيء. متى حصل هذا التحوّل؟ يخيّل لنا أنّ أوّل عمل رحبانيّ ينظر إلى الزمن بوصفه مسؤولاً عن هشاشة الوجود الإنسانيّ وانكساريّته، مع الإحجام الكامل عن طلب ثابتٍ ما في المتحوّل، هو مسرحيّة «دواليب الهوا»، التي قدّمها الأخوان مع صباح في إطار مهرجانات بعلبك العام 1965. طبعاً، دولاب الهواء الذي يحمله البيّاع الغريب إلى القرية المنشغلة بخلافات أهلها يشكّل ضرباً من ترياق، لكونه يجعل الإنسان يسترجع الطفولة رغم شيخوخته: «أنا شعري شاب/وهيّي صبيّة/خلاّنا الدولاب/نترافق سويّة». غير أنّ هذا لا يقلّل البتّة من حجم الصرخة التي نسمعها في «دواليب الهوا»، وفحواها أنّ الوجود البشريّ قائم في مهبّ جريان الزمن وصائر لا محالة إلى زوال. هذا يجعل الدنيا رخيصةً مثل ورقة، حتّى إنّ اللجوء إلى الدولاب، الذي يصبح رمز الطفولة والفانتازيا والشعر، لا يقدّم علاجاً لهذه الحقيقة المريرة إلاّ على قدر التسليم بأنّ معطوبيّة الوجود الإنسانيّ المجروح بالزمن، والسائر إلى الشيخوخة والموت، أمر لا مفرّ منه: «خلّصني من ضجر العمر/ومن همّ الكَبَر/خدني للصبيان السمر/ولولاد القمر/سفّرني عجوانح ورقة/الدنيي مش أغلى من ورقة/وخبّرني حكايات الهوى/ودولب يا دولاب الهوا». من اللافت أنّ «دواليب الهوا» تُختتم بسؤال مفتوح في ما يختصّ بالعلاقات الإنسانيّة. فشخصيّات المسرحيّة تتوق إلى الحبّ وتصطدم باستحالته في إطار القرية المتصارعة مع ذاتها. هذا يوحي بأنّ الأخوين ينأيان عن طوباويّة «الإسوارة» ومثاليّتها ليُمعنا في استكشاف مأساويّة طلب الحبّ ووعورة الحصول عليه: «عالعرس ما تلاقينا»، تهتف صباح في المشهد الأخير، «خلّينا السنة بلا عراس، الفرقة عم

تعصف بالأرض، والوحشة قصّة الناس». ليس من قبيل المصادفة، في تصوّرنا، أن تأتي ولادة هذا العمل ذي المضامين الرمزيّة العميقة مباشرةً بعد بلوغ عاصي الرحبانيّ، المولود العام 1923، سنّ الأربعين، وهي، في عُرف أهل بلادنا، السنّ التي تفتتح الانتقال من الشباب إلى الكهولة. ويعزّز هذه الفرضيّة اقتناعٌ متعاظم لدى دارسي الأخوين بأنّ غالبيّة المسرحيّات الرحبانيّة، حتّى العام 1972، يمكن نسبتها، من حيث الفكرة التأسيسيّة وأبرز المحطّات الحواريّة المغنّاة، إلى عاصي، الشقيق الأكبر وقاعدة الثالوث الرحبانيّ.[10]

في النصف الثاني من الستّينات وأوائل السبعينات، يتكثّف في أدب الأخوين رحبانيّ هذا الشعور بمعطوبيّة الوجود البشريّ المتأتّية من جريان الزمن. ولعلّ من أبلغ ما يفصح عن هذه الحالة الوجدانيّة قصيدة رحبانيّة عنوانها «يا بيتاً لنا»، نرجّح أن تكون من نظم منصور[11]: «صاح بي عند الربى/في الممرّ الأخضر/بلبل ملء الصبا/هاتفاً لا تكبري/كلّهم قد كبروا/أهلنا والزهر/وأنا في هدب من أهوى/سنونو تعبُر». كما في «دواليب الهوا» وبخلاف «الإسوارة»، يفشل الحبّ هنا ثانيةً في مداواة هشاشة الوجود الإنسانيّ المصاب بالزمن الهارب. وهو، هنا، ليس قدر البشر فحسب، بل قدر الزهور والعصافير أيضاً، حتّى إنّ عمر الحبّ إن هو إلاّ مقام سنونو تتوطّن في الربيع قبل أن تهاجر في الخريف.

تصل هذه النزعة السوداويّة إلى ذروتها عبر إعلان عبثيّة الوجود الإنسانيّ برمّته في أغنية «شو بيبقى من الرواية»، التي أنشدتها فيروز في مسرحيّة «ناس من ورق» العام 1971: «شو بيبقى من الملاهي/من رصيف القمر/من الناس اللي حبّو/من اللوعة من الضجر/شو بيبقى من البحر/من الصيف من المضى/من الحزن من الرضى/شو بيبقى شو بيبقى/شو بيبقى يا حبيبي/بيبقى قصص زغيرة/عم بتشرّدها الريح». باطل الأباطيل، وكلّ شيء باطل وإلى زوال. ولا يبقى من هذه الدنيا، من الشوارع والشجر، ومن اللحظات المثقلة بالحبّ والفرح، سوى قصص صغيرة تتطاير في مهبّ الريح. قد يوحي إلحاح الأنا المغنّية، في القسم الثاني من القصيدة، على أن يكتبها حبيبُها على الشجر والضجر والسفر بأنّ الحكايا تُشكّل، بمعنىً ما، وسيلةً لكسر دوّامة العبث. فالقصص هي ما يبقى بعد رحيل كلّ شيء. ولكن حتّى القصص في هذه الأغنية ليست متراصّة منتظمة، بل مشرّدة، وتحت رحمة الريح التي تبدّد كلّ شيء. ولا ننسينّ أنّ الأغنية تُستهلّ بعبارة ربّما تكون الأكثر مأساويّةً في هذا النصّ الشعريّ: «شو بيبقى من الرواية؟». القصص تروى، والقصص التي لا تروى لا قيمة لها. ولكنّ الرواية هنا تبدو خاضعةً في دورها لمنطق الزوال، وكأنّي بالشاعر لا

يكاد يترجّح بين الأمل واليأس، حتّى يغلب اليأسُ كلّ ذرّة رجاء في نفسه. فالرواية أيضاً قبض ريح. وهذه تحيلنا إلى الهباء، إلى الخواء المهيمن قبل خلق العالم (تكوين 1/1- 2). في «شو بيبقى من الرواية»، يحمل الكون الخاضع لجريان الزمن ختم العدم، العدم الذي يتسرّب إلى كلّ شيء، ويبتلع كلّ شيء.

المحطّة: الزمن الآخر

يوم الأربعاء الواقع فيه السابع والعشرون من أيلول من العام 1972،[12] اكتسح العدم دماغ عاصي حنّا الرحبانيّ فيما هو يتربّع على عرش العطاء الشعريّ والموسيقيّ في هذا الشرق: «أنا الذي يكلّمك الآن، غير الذي كان قبل خمس سنوات. ذاك، عاصي رحبانيّ آخر. وهو مات في التاسعة والأربعين»[13]. كان عاصي قد أتمّ، في اليوم ذاته، كتابة الحلقة الأخيرة من البرنامج التلفزيونيّ «من يوم ليوم»[14]، ووضع قبلها مسوّدةً لمسرحيّة «المحطّة»، التي ستُعرض في بيروت العام 1973. يشكّل هذا العمل المسرحيّ ذروة التفكير الفلسفيّ في إنتاج الأخوين. وهو يستطيع إنباءنا بالأمداء الفذّة التي كان سيبلغها الفكر الرحبانيّ لولا مرض عاصي وتراجع قدرته على التأليف الشعريّ والموسيقيّ. في «المحطّة»، تدّعي وردة الغريبة أنّ قطاراً سيأتي عبر حقل البطاطا، فيصدّقها الناس ويقبلون زرافات على ابتياع تذاكر وهميّة من لصّ متنكّر. هكذا تنبثق المحطّة من غربة الإنسان المنتظر، ومن قوّة الحلم الذي يصير «حلم المجتمع بأسره» على تعبير برغسون: «الانتظار خلق المحطّة، وشوق السفر جاب التران». تبلغ الحكاية ذروتها الدراميّة مع وصول ضابط الشرطة وأمره بإلقاء القبض على وردة واللصّ. ولكنّ وصول القطار المفاجئ يقلب الأشياء رأساً على عقب. يهرع الناس إلى السفر فيما وردة، صاحبة الكذبة التي تحوّلت من فرط الإيمان إلى حقيقة، تجد نفسها صفر اليدين وبغير تذكرة.[15] «المحطّة»، طبعاً، هي مأساة الإنسان الذي يغالب ضجره بالهرب. وهي قصّة الانتظار الوجوديّ الذي يبلغ، في شوقه إلى المطلق، حدّ تصديق ما لا يصدَّق. ولكنّها أيضاً حكاية التوق إلى زمن من نوع آخر، زمن ينبثق من مكان غير محدّد المعالم: «مهما تأخّر جايي/ما بيضيع اللي جايي/عغفلة بيوصل/من قلب الضوّ/من خلف الغيم/ما حدا بيعرف هللي جايي/كيف يبقى جايي».

تبدو «المحطّة»، بمعنىً ما، ذروة المشوار الفكريّ الرحبانيّ، لا من حيث كونها سبقت مباشرةً إصابة عاصي بنزف في الدماغ، أو من حيث محمولها الرمزيّ فحسب، بل أيضاً من حيث تعبيرها الكثيف عن انسداد أفق الزمن الإنسانيّ ودورانه في حلقة مفرغة، حلقة الرتابة والضجر. فلا يبقى من دواء لأزمة الزمن هذه سوى التعويل الإيمانيّ على زمن جديد لا يُستمدّ من منظورات هذه الدنيا، زمن يأتي من اللازمن لينقضّ على أزمنة الناس ويبتلعها. هكذا يلج الأخوان رحبانيّ، في «المحطّة»، نطاق التفكّر الميتافيزيقيّ في معضلة الزمن عبر لغة تؤالف بين الواقعيّة والرمزيّة، وموسيقى متحدّية، حتّى الغضب أحياناً، من غير أن تتخلّى عن غنائيّتها الآسرة، وعن هذه الحساسيّة الجديدة التي نفحنا بها فنّ الأخوين طوال ربع قرن.

خلاصة

على مشارف النهايات الكبرى، يتوحّد زمن الطبيعة الخارجيّ بزمن الإنسان الداخليّ، لكونهما يفضيان إلى قلق واحد وإلى تساؤل واحد هو، في خاتمة المطاف، تساؤل الإنسان عن المعنى حيال محدوديّة وجوده، وبإزاء شعوره المتعاظم بعبثيّة الزمن الذي ينخر كيانه ويشقّقه ويقوده إلى العدم. ولا يبقى للشاعر، في غربته، سوى أن يقذف بنفسه في خضمّ المطلق طلباً للزمن الآخر. ربّما يمزّقه هذا. وربّما لا يسعفه على بلوغ ضالّته والعثور على الترياق المنشود. ولكنّه يتيح له، ولنا نحن قرّاءه، أن نعيد غربلة الأسئلة طارحين إيّاها بطريقة أخرى. ولا ريب في أنّ بعض الجواب يكمن في كيفيّة طرح السؤال.

منصور «ينحت من صخر»
وعاصي «يغرف من بحر»

من لحّن قصائد الأخوين رحبانيّ...
ومن ألّفها؟

الإشكاليّة

يكتب الناقد الموسيقيّ الياس سحّاب في مؤلّفه «الموسيقى العربيّة في القرن العشرين: مشاهد ومحطّات ووجوه» ما يأتي:

> مع أنّ الفصل بين دور عاصي ومنصور في الأعمال التي تحمل اسم الأخوين رحبانيّ، يحتاج إلى كثير من الدراسات والأبحاث الموثّقة، خاصّةً وأنّ توأم عاصي (الفنّان الكبير منصور) واظب على «كتمان السرّ» في تصريحاته الصحفيّة، فإنّ زلّة لسان وقع فيها منصور مرّة، تعطي المتابعين الجادّين لهذا النتاج الفنّيّ الكبير مفتاحاً يمكن الانطلاق منه في عمليّة التحليل، فقد تحدّث منصور ذات يوم بصراحة نادرة أنّه كان أشدّ ميلاً من عاصي إلى أجواء الموسيقى الأوروبيّة الكلاسيكيّة، وكان يفضّل الاتّجاه بأعماله الموسيقيّة اقتراباً منها، وأنّ عاصي كان أكثر ميلاً لطبيعة الموسيقى العربيّة، فكانت الحجّة التي يستخدمها عاصي لإقناع توأمه الفنّيّ، أنّ جمهور المتلقّين هم العرب، وبالتالي فإنّ العمل الموسيقيّ القابل للانتشار هو المؤسَّس على طبيعة الموسيقى العربيّة ومقاماتها.[16]

يعكس نصّ سحّاب هذا اهتماماً متزايداً في الأعوام المنصرمة، لدى دارسي الأخوين رحبانيّ، بطرح السؤال عن الحدود بين الإنتاج العاصويّ والإنتاج المنصوريّ، ولا سيّما الموسيقيّ، وذلك خصوصاً في الحقبة التي سبقت إصابة عاصي الرحبانيّ بانفجار في الدماغ يوم الأربعاء الواقع فيه السابع والعشرون من أيلول من العام 1972.[17] والحقّ أنّ سحّاب يضع المسألة في إطارها الصحيح. إذ بعيداً من منظومة «الأخوين»، التي توحي بذوبان غير تاريخيّ، وفي منأىً عن شدّ الحبال الذي شهدته الساحة الفنّيّة والصحافيّة في السنين الأخيرة وما يفترضه هذا من تساؤل مضمَر عن دور كلٍّ من عاصي ومنصور في إنتاج الأخوين الموسيقيّ والشعريّ، فإنّ الإشكاليّة، في عمقها، علميّة الطابع. ولا يحقّ لأحد كبت السؤال المعرفيّ عمّا هو لعاصي وعمّا هو لمنصور، كائنةً ما كانت الأسباب. فالعلم ليس هدفه تقديس المنظومات، ولا سيّما إذا أفرطت في المغالاة وبلغت حدّ الأسطرة، بل من حقّه أن يسائلها ويفكّكها طمعاً في بلوغ مزيد من المعرفة. ولعلّ هذه الرغبة في الوصول إلى رسم أدقّ للحدود بين إنتاج عاصي ومنصور هي ما حدا عدداً من الباحثين، غير مرّة، على تأكيد أهمّيّة السؤال، وصولاً إلى محاولة صوغ بعض من جواب بالنسبة إلى عددٍ من أعمال الأخوين، وذلك خصوصاً عبر نقل شهادات لمقرّبين منهما، أو تتبّع بعض المصادر القديمة التي تشي بأنّ منظومة «الأخوين» اللذين يُنتجان كلّ شيء «معاً» لم تترسّخ إلاّ في زمن متأخّر نسبيّاً بالنسبة إلى حقبة البدايات. في هذا الإطار، ينقل الصحافيّ والناقد الأدبيّ عبيدو باشا عن زياد الرحبانيّ قوله:

> ألحان منصور الرحبانيّ كلاسيكيّة أكثر، كلاسيكيّة شرقيّة وكلاسيكيّة كلاسيكيّة. «لا تهجرني، لا تنساني» تدلّ على هذا المنحى في أعمال منصور. لأنّ منصور هنا متأثّر، وهذا واضح، بالكلاسيك الدينيّ المسيحيّ. وعنده ما تكاد، تحسّه شرقيّاً مائة بالمائة، ممّا يقود إلى مشارف الطابع المصريّ أو يوقع في حالة الطرب المصريّ، الذي يعود إلى خاصيّة ليست موجودة سوى في مصر، وعند المصريّين. «غالي الدهب غالي»، مثلاً.[18]

من اللافت هنا أنّ التعليق المنقول عن زياد الرحبانيّ يلتقي مع ملاحظة الياس سحّاب في ما يختصّ بميل منصور إلى الكلاسيك الأوروبيّ. بيد أنّه يغايره حين يكون الموضوع هو علاقة إنتاج منصور بالموسيقى العربيّة المصريّة في أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأوّل من القرن العشرين، والتي بتنا اليوم نصطلح على تسميتها «كلاسيكيّة». هل يمكن، مثلاً، تصنيف أغنية

«رجعت ليالي زمان»، المستمدّة من نمط الدور التقليديّ وذات المنحى الطربيّ الواضح، على أنّها من أعمال منصور، وذلك استناداً إلى المفتاح المعرفيّ الذي ينقله عبيدو باشا عن زياد الرحبانيّ؟ لا نعتقد ذلك. ولكن قبل طرح إشكاليّات من هذا النوع، لا بدّ من استكمال هذه الجولة التي تبيّن آنيّة السؤال الذي يطرحه هذا البحث وسعي النقّاد إلى تلمّس مفاتيح حلّه.

تنقل حلقة قدّمتها إذاعة «صوت الشعب» بعنوان «طريق النحل» عن الناقد الفنّيّ نزار مروّة، وهو من الملمّين بالإنتاج الرحبانيّ، قوله العام 1987:

> في الشعر الرحبانيّ، يرتبط عاصي بالشعر العامّيّ والمتّصل بجذور فولكلوريّة، أو لمعات تشبيهيّة، ارتباطاً وثيقاً. كما نستطيع أن نؤكّد أنّ عاصي قد كتب معظم الحوارات الفكاهيّة في المسرح والاسكتشات الرحبانيّة. ولعاصي المقدرة على كتابة القصيدة الفصحى، إلاّ أنّ منصور كرّس لها وقتاً أكثر وأعطاها الكثير من وقته في الاطّلاع والمناقشات والتجربة. موسيقيّاً، عاصي صاحب الجملة الأكثر استرسالاً والمرتبطة بهمٍّ تطويريٍّ يجمع بين تقنيّات الغرب والموسيقى الشرقيّة. وعاصي يبرع ضمن هذا المجال لحنيّاً وتوزيعيّاً. فالتلحين الشرقيّ بمقامات قادرة على التطوّر توزيعيّاً يُعتبر محطّةً مهمّةً للباحث في الفنّ الرحبانيّ عامّةً، أو في فنّ عاصي الرحبانيّ خاصّةً.

من الجليّ أنّ تعليق مروّة يشدّد على قدرة منصور المميّزة لجهة النظم الشعريّ بالعربيّة الفصحى وما كرّسه من جهد في تطوير موهبته هذه وتشذيبها. لا ريب في أنّ السؤال عن الحدود بين العاصويّ والمنصوريّ في الإنتاج الشعريّ بالفصحى والعاميّة لا يقلّ أهمّيّةً عن الموضوع الذي نحن في صدده، أعني الإنتاج الموسيقيّ. ولكنّه يتجاوز، من حيث المبدأ، أفق هذه الدراسة ويستحقّ بحثاً قائماً في ذاته[19]. من حيث التلحين، ينسب مروّة إلى أسلوب عاصي مجموعةً من العناصر ينبغي التوقّف عندها، لعلّ أبرزها هو النظم والتوزيع الموسيقيّ من ضمن مقامات الموسيقى الشرقيّة، ولكن على نحو تطويريٍّ يجعلها تستفيد من «تقنيّات» الغرب. ومع أنّ مروّة يعتبر أنّ هذه ميزة يتّصف بها فنّ الأخوين بعامّة، فإنّه لا يتردّد في تثمين براعة عاصي في هذا المجال تحديداً. لا يوضح مروّة ما يقصده تماماً حين يشير إلى «تقنيّات» الغرب. ولكنّ الأرجح أنّه

لم يكن يرمي إلى إقصار ملاحظته هذه على ما قام به الأخوان من استدخال الآلات الغربيّة كالبيانو والأكّورديون وآلات النفخ في الأوركسترا، بل يودّ الإشارة أيضاً إلى تطويع فكرة التوزيع الموسيقيّ المستمدّة من الغرب لمنطق الموسيقى الشرقيّة ذات الأبعاد الصغيرة، وهو ما يشير إليه منصور الرحبانيّ بِـ «توزيع الأرباع الصوتيّة التي قيل عمليّاً إنّها لا توزَّع»[20]. ولنا بين الأعمال الرحبانيّة أمثلة كثيرة على هذه الظاهرة لعلّ من أبرزها التوزيع العبقريّ الذي وضعه الأخوان لقصيدة محمّد عبد الوهاب «يا جارة الوادي» في صيغتها الفيروزيّة.[21] عاصي إذاً، بحسب مروّة، كان يمتاز بقدرته على التوزيع الموسيقيّ للمقامات الشرقيّة، ما أخرجها من منطق التخت الشرقيّ، الذي تلعب فيه الآلات غير الإيقاعيّة كلّها الميلوديا ذاتها. وتؤكّد هذا التحليل كلماتُ كوكب الشرق أمّ كلثوم لعاصي خلال زيارتها لبنان صيف العام 1966: «أنت في التوزيع إعجاز. هيّ دي الحقيقة. ما حصلش في الشرق توزيع على علم وأصول إلاّ على يديك». فضلاً عن ذلك، ينسب مروّة إلى عاصي الجملة الموسيقيّة «الأكثر استرسالاً». غير أنّه، ويا للأسف، لا يعطي أيّ ملاحظات إيضاحيّة أو أمثلة. فالاسترسال حمّال أوجه. هل كان مروّة يشير إلى أنّ جملة عاصي الموسيقيّة أكثر طولاً، أكثر تمدّداً وتشعّباً، أكثر قدرةً على استخراج الأنغام من عدد أقلّ من الدرجات الموسيقيّة؟ يبقى الجواب عن هذا السؤال في ذمّة التحليل الموسيقيّ.

المحطّة الأخيرة التي نودّ التوقّف عندها مقالة للفنّان والمؤرّخ الفيروزيّ محمود الزيباويّ تحمل عنوان «مَن الذي يلحّن مَن الذي يؤلّف» صدرت في «ملحق النهار» يوم الثاني عشر من كانون الثاني العام 2013 بمناسبة مرور أربعة أعوام على وفاة منصور الرحبانيّ. وكان الشاعر والناقد الموسيقيّ عبد الغني طليس قد طرح سؤالاً مشابهاً في مقالةٍ له من العام 2010[22]. يبيّن نصّ الزيباويّ مدى آنيّة السؤال عن الحدود بين إنتاج كلٍّ من عاصي ومنصور في الشعر والموسيقى. ويدلّ على أنّنا نتعامل مع سؤال قديم يقضّ مضجع المهتمّين بإنتاج الأخوين منذ أواسط الخمسينات، وذلك من غير أن يحصل هؤلاء على جواب شافٍ. ويشير الزيباويّ إلى بعض المصادر التي يمكن التوكّؤ عليها لتأكيد نسبة بعض القصائد إلى منصور، مثل «قصّة الورد» و«الربيع الضائع» و«تلك القرى» و«خذني بعينيك» و«رجعت في المساء». ويكرّر الكاتب، هنا، ما كان قد ذكره في مقالة سابقة من العام 2009 أنّ مُغنّاة «راجعون» هي من تأليف منصور الرحبانيّ وتلحينه، وذلك بشهادة عاصي في حديث صحافيّ من مطلع العام 1956. ويعيد عاصي تأكيد هذا في حوار إذاعيّ أجراه معه الإعلاميّ المصريّ وجدي الحكيم العام 1968. وتنسحب الملاحظة ذاتها على صورة غنائيّة

بعنوان «حكايات الربيع» سجّلها الأخوان في مصر العام 1955. أمّا الأعمال التي ينسبها عاصي إلى نفسه، العام 1956، فهي «النهر العظيم»، و«الربع الأخضر»، و«نورا والتنّورة».[23] وفيما يبدو أنّ العملين الأوّل والثاني سُجّلا لحساب إذاعة القاهرة العام 1955، فإنّ العمل الأخير محفوظ في تسجيل دمشقيّ يعود إلى النصف الأوّل من الخمسينات. العام 2009، أشار الزيباويّ أيضاً إلى أسطوانة أصدرتها شركة «فيليبس» بعنوان «موشّحات» تؤكّد، بما لا يقبل الجدل، أنّ قصيدة «لقاء الأمس» هي من نظم منصور وتلحين عاصي.[24] وتكتسي هذه المعلومات التاريخيّة قيمةً كبرى بالنسبة إلى المنهجيّة المعتمدة في هذا البحث، والتي سنأتي على شرحها في ما يأتي.

المنهجيّة

إنّ المقاربة المنهجيّة التي يستند إليها هذا البحث غاية في البساطة. وهي تقوم على دراسة المواصفات التلحينيّة والتوزيعيّة لبعض الأعمال التي تعزوها المصادر الموثوقة إلى عاصي أو منصور الرحبانيّ، ثمّ تنطلق منها لمساءلة عدد من الأعمال الأخرى عن مدى حضور هذه الخصائص فيها. ونعني بالمصادر الموثوقة شهادات الأخوين رحبانيّ نفسهما كما أوردتها بعض الكتب والمقالات، فضلاً عن عدد من الأسطوانات العائدة إلى حقبة الخمسينات. هدف هذه المقاربة هو حسم السؤال عن هويّة المؤلّف الموسيقيّ للأعمال التي سنتطرّق إليها، أو الخروج، على الأقلّ، بفرضيّة تصبّ في مصلحة إعطاء جواب أرجحيّ عنه. طبعاً، يتحتّم على هذه الدراسة الانتباه إلى تطوّر الأسلوب التلحينيّ لدى كلٍّ من الأخوين، وذلك بفعل ازدياد الخبرة ومرور الزمن. ولكنّها تفترض، بالقوّة ذاتها، وجود ثوابت أسلوبيّة تقاوم الزمن وتبرّر، في خاتمة المطاف، طرح السؤال الذي نجتهد هنا في سبيل الإجابة عنه. وبما أنّ تناول الإنتاج الرحبانيّ برمّته في عدد محدود من الصفحات أمر مستحيل، فإنّ البحث سيتركّز على قصائد الأخوين بوصفها نموذجاً. وينبع هذا الاختيار لا من اهتمام شخصيّ متزايد بالقصائد الرحبانيّة فحسب، بل أيضاً ممّا تتمتّع به هذه من مرتبة في الإنتاج الرحبانيّ ككلّ ومن حضور في وجدان الفيروزيّين. أمّا مسألة هويّة المؤلّف الشعريّ لبعض قصائد الأخوين رحبانيّ، فسنعرّج عليها في ملحق في نهاية هذه الدراسة.

قصيدة «لقاء الأمس»

بالنسبة إلى الباحث، تشكّل المعلومات المرتبطة بهذه القصيدة من حيث مؤلّفها وملحّنها مادّةً تاريخيّةً تكاد تضاهي الذهب قيمةً. فثمّة أسطوانة أشرنا إليها أعلاه تبيّن أنّ مؤلّف قصيدة «لقاء الأمس» هو منصور الرحبانيّ، فيما اضطلع عاصي الرحبانيّ بمهمّة التلحين. يذهب محمود الزيباويّ إلى أنّ هذه القصيدة تعود في صيغتها الملحّنة إلى العام 1953، وذلك كجزء من مُغنّاة سُجِّلت لإذاعة «الشرق الأدنى» بعنوان «حلوة الموطن».[25] ولكنّ أقدم تسجيل لهذه المُغنّاة متوافر بين يدينا اليوم يعود إلى إذاعة «صوت العرب» القاهريّة، ويحمل تاريخ العام 1955. اللافت أنّ «لقاء الأمس» هنا تختلف اختلافاً جذريّاً، وخصوصاً في مقدّمتها الموسيقيّة، لا عن الصيغة الإذاعيّة اللاحقة فحسب، بل كذلك عن التسجيل الحيّ بصوت فيروز الذي يعود إلى إحدى حفلات معرض دمشق الدوليّ العام 1960.

أوّل ما يستوقفنا هو أنّ «لقاء الأمس»، كما سجّلتها فيروز في القاهرة العام 1955، تشكّل جزءاً من صورة غنائيّة يغلب عليه طابع ما اصطُلح على تسميته، في إرث الأخوين، النمط «الأندلسيّ». فمطلع هذه المُغنّاة[26] يستنجد، مثلاً، ببنية الإيقاع المثلّث التي تطالعنا أيضاً في موشّح «جادك الغيث» وفي عدد من الأندلسيّات الرحبانيّة مثل قصيدة «هل تُستعاد أيّامنا بالخليج»، التي غنّتها فيروز في دمشق العام 1961. واللافت أنّ طابع القصيدة هذا ينسجم مع ظهورها اللاحق على بعض الأسطوانات، وفي معرض دمشق الدوليّ العام 1960، بوصفها جزءاً من باقة موشّحات أندلسيّة.

الملاحظة الثانية هي أنّ مقدّمة «لقاء الأمس» الموسيقيّة في صيغتها القاهريّة تقتصر على عدد قليل نسبيّاً من النوطات الموسيقيّة تلعبها الكمنجات بطريقة النقر بالأصبع (pizzicato). وتغيب هذه الطريقة في النقر على نحو شبه كلّيّ عن الأبيات الأولى للقصيدة لتعاود ظهورها بوضوح لدى عبارة «أهواه مَن قال»، ثمّ في لحن البيت الأخير.[27] هذا التركيز على النقر بالإصبع على أوتار الكمان، والذي نعثر عليه خصوصاً في مطلع اللحن وخاتمته، ما يضفي على التوزيع الموسيقيّ شيئاً من بنية إطاريّة (encadrement)، سينحسر، إلى حدٍّ ما، في الصيغ الفيروزيّة اللاحقة لهذه القصيدة الجميلة. ولكنّه لن يغيب كلّيّاً، إذ هو يظهر ثانيةً في نسخة الاستوديو والنسخة الشاميّة من العام 1960، وذلك عند البيت الأخير وبطريقة تذكّر بالصيغة القاهريّة. إنّ استخدام النقر على أوتار الكمان ليس غريباً عن نمط التوزيع الموسيقيّ لدى الأخوين في منتصف الخمسينات.

فنحن نعثر عليه، مثلاً، في قصيدة أخرى بعنوان «أحبّك»[28] سجّلتها فيروز في القاهرة في الحقبة ذاتها. ولكنّه، هناك، يفتقر إلى الابتكار والفكرة الموسيقيّة اللامعة اللذين يتّصف بهما في «لقاء الأمس».

إذا خطونا خطوةً أبعد في المقارنة بين «لقاء الأمس» و«أحبّك»، فإنّ هذا يفضي بنا إلى ميزة أخرى من ميزات القصيدة الأولى، وهي ارتكازها على إيقاع رباعيّ يُعرف في الموسيقى العربيّة باسم «الوحدة الكبيرة»، وهو إيقاع القصائد بامتياز.[29] حضور هذا الإيقاع يشي بانتماء «لقاء الأمس» إلى نمط من القصائد تسيطر عليه أجواء تذكّر بالقصيدة العربيّة الكلاسيكيّة، وذلك رغم ذهاب هذه الأغنية في اتّجاهات أخرى من حيث المدّة وأثيريّة الجملة الموسيقيّة والقفلة الناعمة. أمّا قصيدة «أحبّك»، التي يغيب عنها هذا الإيقاع تماماً، فتنتسب إلى نسق مختلف هو أقرب إلى لغة الموسيقى الغربيّة. ولا يدلّ على هذه الظاهرة اختلافُ البنية الإيقاعيّة بين القصيدتين فحسب، بل إكثار «أحبّك» من القفزات الواسعة نسبيّاً وغير المألوفة بين درجات السلّم الموسيقيّ، ولا سيّما في المقطع الذي يُستهلّ بِـ «أحبّك هل بعد حبّي سؤال/وبعد جمالي غوىً أو جمال». يقابل هذا «الوثوب» ميل في «لقاء الأمس» إلى الاقتصاد في استخدام المسافات بين الدرجات الموسيقيّة وإلى الانتقال بينها انتقالاً متدرّجاً، كما يوحي، على سبيل المثال، لحن البيت الثاني «أيد تلوّح من غيب وتغمرني/بالدفءِ والضوء بالأقمار بالشهبِ».

بالعودة إلى التوزيع الموسيقيّ في «لقاء الأمس»، ثمّة ظاهرة ينبغي التوقّف عندها هي استخدام صنوج آلة الرقّ في مقطع موسيقيّ واحد هو المقدّمة القصيرة التي تسبق البيت الشعريّ الخامس «حيرى أنا يا أنا والعين شاردة/أبكي وأضحك في سرّي بلا سبب». هذه الصنوج، التي كنّا قد سمعناها مرافقةً للجوق في الجزء الأوّل من مغنّاة «حلوة الموطن»، والتي تعود إلى الظهور مباشرةً إثر انتهاء «لقاء الأمس» حين يهتف المغنّون جماعيّاً «كبرت هند فانجلي يا سما بالحنان»، غائبة تماماً عن الأغنية التي نحن في صددها ما خلا المقطع الموسيقيّ الذي جرى التطرّق إليه. قد يقول قائل إنّ الموزّع الموسيقيّ آثر عدم اللجوء إلى صنوج آلة الرقّ لئلاّ يعكّر على صوت فيروز، فيما استنجد بها في المقاطع التي ينشدها الجوق. ولكنّ المقطع الأخير من الصورة الغنائيّة يدحض هذه الفرضيّة. فهناك تُنشد فيروز منفردةً جملة «بالقوام الليّن»، التي افتتح بها الجوق المُغنّاة، ترافقها صنوج آلة الرقّ على نحو بديع. ينتج من هذا أنّ ظهور صنوج الرقّ في موضع واحد فقط من «لقاء الأمس» لا يرتبط (حصراً) بصوت فيروز، بل هو مسألة مرتبطة أوّلاً بالذائقة الفنّيّة لدى

الموزّع الموسيقيّ. فهو صاحب القرار في ظهور هذه الصنوج تارةً وغيابها طوراً، وذلك تبعاً لكوكبة من المعطيات الموسيقيّة والأدائيّة ربّما يكون صوت فيروز أبرزها، ولكنّه بالتأكيد ليس المعطى الوحيد.

ما هي محصّلة هذه العمليّة التحليليّة لقصيدة «لقاء الأمس»، التي تجزم المصادر بأنّ ملحّنها هو عاصي الرحبانيّ؟ تمتاز هذه القصيدة، من حيث جوّها الإيقاعيّ، بانخراطها في إطار القصيدة العربيّة الكلاسيكيّة، وذلك عبر ارتكازها على إيقاع «الوحدة» الرباعيّ. وهي تشي بقدرة ملحّنها على استنباط الميلوديا بالاستناد إلى عدد قليل نسبيّاً من الدرجات الموسيقيّة مع مراعاة قاعدة التدرّج في تركيب الجملة اللحنيّة والميل إلى التقليل من الوثبات الواسعة. أمّا من حيث التوزيع الموسيقيّ، فتتّصف «لقاء الأمس» باللجوء إلى تقنيّة النقر بالأصبع على آلة الكمان، واستخدام لافت لصنوج آلة الرقّ، وذلك للتعبير عن أفكار موسيقيّة مبتكرة. انطلاقاً من المقارنة التي أجريناها أعلاه بين قصيدتي «لقاء الأمس» و«أحبّك»، والتي كشفت عدداً من الاختلافات الملحوظة في المقاربة التلحينيّة، بما فيها العلاقة بالقصيدة العربيّة الكلاسيكيّة، يبدو من المنطقيّ أن نطلق، في هذه المرحلة من مراحل دراستنا، فرضيّةً مفادها أنّ ملحّن قصيدة «أحبّك في صمتي الوارف» هو منصور الرحبانيّ.

من «نورا والتنّورة» إلى «راجعون»

لقد أشرنا أعلاه إلى أنّ ثمّة عدداً من الأعمال الغنائيّة نسبها عاصي إلى نفسه في أواسط الخمسينات هي «نورا والتنّورة» و«الربع الأخضر» و«النهر العظيم»، فيما نسب إلى أخيه منصور «حكايات الربيع» و«راجعون». إلى أيّ مدى ترسّخ هذه الأعمال ذات النسبة الأكيدة إلى واحد من الأخوين دون سواه الاستنتاجات التي توصّلنا إليها أعلاه؟ وما هي القيمة المعرفيّة المضافة التي تزوّدنا بها؟

إنّ أوّل ما يستوقفنا في «نورا والتنّورة»، وهي صورة غنائيّة مستمدّة من حياة القرية، هو إيقاع المطلع ذي الطابع الخماسيّ. هذا الإيقاع سيعاود ظهوره في مستهلّ سهرة مسرحيّة «بيّاع الخواتم» عند جملة «الليلة بساحتنا والنسمة عنبر»، وهي تذكّر ميلوديّاً بلحن عبارة «نورا الأمّورة» في مستهلّ الصورة الغنائيّة التي نحن في صددها. لا نبالغ إذا قلنا إنّ هذا يعكس اهتماماً ما لدى

عاصي، في النصف الأوّل من الخمسينات، بالإيقاعات العربيّة المفردة «غير المألوفة»، وهي غائبة تماماً عن الصورتَين الغنائيّتَين اللتين يعزوهما عاصي إلى منصور، أي «حكايات الربيع» و«راجعون». مثل هذه الإيقاعات يظهر بقوّة في «أندلسيّات» الأخوين. وقد أشرنا أعلاه، مثلاً، إلى حضور الإيقاع ذي البنية المثلّثة في «حلوة الموطن»، التي تشكّل قصيدة «لقاء الأمس» جزءاً منها. هذا الإيقاع المثلّث البنية نعثر عليه أيضاً في المقدّمة الموسيقيّة لمغنّاة «زرياب»، التي تعود أيضاً إلى النصف الأوّل من الخمسينات، وذلك قبل أن يتحوّل بسلاسة لافتة، ومن غير أيّ حسٍّ بالانقطاع، إلى إيقاع السماعي الغزير الحضور في الموشّحات.[30] وبما أنّ الشيء بالشيء يُذكر، فإنّ مغنّاة «زرياب» تتّصف أيضاً باستخدام لافت لتقنيّة النقر على أوتار الكمان عند البيت الأوّل «عرّج على هذي الربى/وانزل حمى الأندلس»، فضلاً عن حضور كثيف لصنوج آلة الرقّ في المقدّمة الموسيقيّة ما يلبث أن يختفي حين يبدأ الجوق بالغناء.[31]

بالعودة إلى «نورا والتنّورة»، ليس من الصعب أن يكتشف السامع أنّ ملحّنها عاصي يقيم وزناً لقاعدة التدرّج الموسيقيّ، ويُظهر قدرةً لافتةً على استنباط الميلوديات من عدد قليل نسبيّاً من الدرجات الموسيقيّة. ولعلّ أبرز مثال على هذه الظاهرة التي استوقفتنا في «لقاء الأمس» هو لحن الأبيات الشعريّة الأولى من الصورة الغنائيّة[32] الذي يكاد لا يتخطّى إطار الديوان السفليّ من مقام البياتي، وذلك قبل انتقاله في صيغة لحنيّة موازية إلى الديوان الأعلى. ومن المعروف أنّ التدرّج صفة أساسيّة من صفات الموسيقى الشرقيّة لا في التقسيم على آلة منفردة كالعود فحسب، بل في التلحين أيضاً. يضاف إلى ذلك اهتمام ملحوظ لدى عاصي في «نورا والتنّورة» بتعدّد الأصوات من ضمن مقام شرقيّ بحت هو البياتي. ولكنّه، في هذا، لا يستنجد بقواعد الهارموني، ربّما لاعتقاده أنّها لا تلائم منطق الموسيقى الشرقيّة، مستعيضاً عنها بنمط البيدال، أي مدّ الصوت على نغمة واحدة، الذي يذكّر بالإيصون في الموسيقى البيزنطيّة. ويشير زياد الرحبانيّ في إحدى المقابلات إلى أنّ أباه كان يبتعد قدر الإمكان عن الهارموني الغربيّة مؤثراً عليها نمط البيدال، معطياً مثالاً على ذلك المشهد الأوّل من مسرحيّة «البعلبكيّة». لا يسمح التسجيل الدمشقيّ الذي في متناولنا بالجزم في مدى حضور صنوج آلة الرقّ في «نورا والتنّورة». ولكنّ الأكيد أنّها حاضرة بقوّة في المقدّمة الموسيقيّة لتغيب مسافاتٍ طويلةً عن متن المُغنّاة، وذلك بصرف النظر عمّا إذا كان الغناء منفرداً أم أنّ الجوق هو مَن يقوم به. هذا يؤكّد ما ذهبنا إليه في تحليلنا قصيدة «لقاء الأمس» أنّ حضور هذه الصنوج أو غيابها ليس مسألةً بديهيّةً بالنسبة إلى الملحّن والموزّع عاصي، بل يخضع لمتطلّبات حسّه الموسيقيّ.

ومن ثمّ، فإنّه من غير المفاجئ أن يظهر صوت هذه الصنوج تارةً ثمّ ينقطع طوراً، وذلك تبعاً لمعايير بات من المتعذّر إعادة تركيبها بدقّة.

تنعكس أجواء «الربع الأخضر» ذات المناخ البدويّ الصحراويّ على طبيعة الموسيقى. فتغيب الأوركسترا الكبيرة وتسيطر آلة البزق مع حضور ملحوظ للناي. الأغاني التي تنشدها فيروز والمجموعة في هذا البرنامج الغنائيّ، ولعلّ أبرزها «هين بوجه الريح» و«سوقوا القطعان للمرعى»، تتّسم جميعها بظاهرة التدرّج واستخراج الميلوديا من عدد محدود من النوطات الموسيقيّة، وذلك كما في جملة «وشعّلنا النار وسهرنا/وغنّينا الأشعار» في الأغنية الأولى وجملة «غاد نطوف نرعاها/وبين عشاب مسراها» في الثانية. أمّا أغنيّة «يا قافلة غاد سيري نسير» الحجازيّة النغم، فتبرهن، بما لا يقبل الجدل، ما ذهبنا إليه بالنسبة إلى استخدام صنوج الرقّ في لعبة التوزيع الموسيقيّ كما أرادها عاصي. ففيما تختفي هذه الصنوج كلّيّاً في «هين بوجه الريح» و«سوقوا القطعان للمرعى»، تظهر من جديد في «يا قافلة غاد سيري نسير»، ولكن على نحو مقنّن جدّاً، إذ يقتصر حضورها هنا على الزمن الأخير من الوحدة الإيقاعيّة الرباعيّة على أن تسبق هذه وحدةٌ رباعيّة أخرى تغيب عنها الصنوج، وهكذا دواليك.[33] ينتج من هذا أنّ عاصي الرحبانيّ، في أواسط الخمسينات، كان يولي صنوج الرقّ في المقطوعات التي يلحّنها ويوزّعها عنايةً خاصّة، لا من حيث حضورها أو غيابها فقط، بل من حيث كيفيّة هذا الحضور وتوزّعه على الوحدات الإيقاعيّة.

مُغنّاة «النهر العظيم» تبرهن أنّ الشقيق الأكبر لم ينحصر في تأليف الصور الغنائيّة المستقاة من القرية وحياة البداوة، بل كان قادراً أيضاً على كتابة مقطوعات موسيقيّة ذات مناخ دراميّ شبه سيمفونيّ. رغم هذا الاختلاف في التوجّه بالنسبة إلى «نورا والتنّورة» و«الربع الأخضر»، فإنّ مُغنّاة «النهر العظيم» تنطوي على أبرز الخصائص التلحينيّة والتوزيعيّة التي استخرجناها حتّى الآن بوصفها تميّز أسلوب عاصي، وذلك من النقر المبتكر بالأصابع على أوتار الكمان خصوصاً في المقدّمة الموسيقيّة أو حين تغنّي فيروز «ليس لي حقل ولا مرج وسيع/ليس لي طاحونة أو لي قطيع»،[34] مروراً بالتدرّج التلحينيّ في مقطع «يا نهر طاحونتنا في الوادي»، وصولاً إلى استعمال صنوج الدفّ حصراً في مقطع «جئنا نسقي الأغنام من مائك يا نهر».

ولكنّ الميل إلى الأجواء السيمفونيّة يبقى ميزةً تتّصف بها موسيقى الشقيق الأصغر منصور بالدرجة الأولى. ولا ريب في أنّه كان ينحو بموسيقاه في هذا الاتّجاه كما تدلّ رائعته «راجعون» المرفوعة إلى فلسطين، والتي سُجّلت للمرّة الأولى في مصر في أواسط الخمسينات. لئن عثرنا في «راجعون» و«حكايات الربيع» على بعض الجوانب التي اعتبرناها عاصويّة، مثل النقر بالإصبع على أوتار الكمان، إلاّ أنّ الإصغاء المتمعّن إلى هذين العملَين لا يلبث أن يكشف مدى الاختلاف في المقاربة التلحينيّة. فاللغة الموسيقيّة هنا «أقرب إلى أجواء الموسيقى الأوروبيّة الكلاسيكيّة»، على تعبير الياس سحّاب. وهي تشي بميل المؤلّف إلى الوثبات الكبيرة، وغير المألوفة أحياناً، بين درجات السلّم الموسيقيّ[35] على حساب التدرّج الدؤوب الذي يجتهد في الاستفادة من كلّ محطّة ممكنة ويسعى إلى استخراج الفكرة الموسيقيّة من عدد قليل نسبيّاً من الدرجات. يضاف إلى ذلك نزعة نرصدها عند منصور إلى إدخال انقطاعات واضحة على السياق الموسيقيّ غالباً ما يصاحبها تغيير في المقام،[36] علماً بأنّ هذه الظاهرة غائبة تماماً عن «النهر العظيم» لدى شقيقه عاصي. الملاحظة الأخيرة هي أنّ منصور يجنح إلى اختتام العمل الغنائيّ بمقطع يغلب عليه الطابع النشيديّ. ولئن كان هذا مبرّراً في «راجعون»، وينبع من جوهر العمل ذي المناخ الملحميّ، إلاّ أنّه يبدو أقلّ انسجاماً مع طبيعة العمل في «حكايات الربيع». وينطبق هذا على المقطع الأخير من هذه الصورة الغنائيّة الذي يُستهلّ بالبيت الآتي: «يا ربيعي لِم ترى نسأل من أين أتيت»، ولا سيّما بدءاً بعبارة «من رفيف العيون للجمال».

قصائد الخمسينات

تُشكّل المعطيات التي توصّلنا إليها أعلاه بالنسبة إلى المقاربة التلحينيّة لدى كلٍّ من الأخوين عاصي ومنصور مفتاحاً معرفيّاً يتيح لنا تحديد هويّة ملحّن معظم القصائد التي تعود إلى حقبة الخمسينات. والحقّ أنّ هذه الحقبة لا تمتاز بالغزارة فحسب، بل بحرص الأخوين على إنتاج عدد كبير من القصائد الملحّنة يتركّز معظمها على موضوعات مثل الوطن أو الطبيعة، ولعلّ أبرزها هي «حبّذا يا غروب»،[37] «سلسليها»،[38] «أمطري»،[39] «ذكرى بردى»،[40] «عنفوان»،[41] «إلى راعية»،[42] «موطن القمر»، «ذا خيالي»، «يا مروج بلادي»، «قصيدة الهجرة»،[43] «خالقة»،[44] «داري»،[45] «إبنة بلادي»،[46] «دار السلام»، «وطني سماؤك»، «وشاية»،[47] «جبل الريّان»،[48]

«أقبل الصبح»،[49] «سوف أحيا»،[50] «نوّار يا حلم الصباح»،[51] «إلى دمشق»، «ردّ يا أسمر»، «تلك القرى» و«الربيع الضائع».

ثمّة بين هذه القصائد عدد غير قليل يتّصف بتقارب ملحوظ في مواصفاته اللحنيّة. فهو طربيّ النزعة، يمعن في استخدام مقامات شرقيّة صرف، ويذكّر، إلى حدٍّ ما، بالقصيدة العربيّة الكلاسيكيّة عبر ارتكازه عموماً على إيقاع «الوحدة» الرباعيّ واللجوء، من حيث المقاربة التلحينيّة، إلى التدرّج في التعامل مع السلّم الموسيقيّ، على أن يقترن هذا التصاعد البطيء بمحاولة واضحة للتنويع المقاميّ. وتنتسب إلى هذه الفئة كلّ من «ذكرى بردى»، وهي على الأرجح أوّل قصيدة أنشدتها فيروز للشام، «إلى راعية»، «موطن القمر»، «سلسليها»، «يا مروج بلادي»، «قصيدة الهجرة»، «خالقة»، «إبنة بلادي»، «دار السلام»، «وطني سماؤك»، «أقبل الصبح»، «نوّار يا حلم الصباح»، «إلى دمشق» و«ردّ يا أسمر». ومن ثمّ، يمكننا استناداً إلى ما سبق نسبةُ هذه المجموعة من القصائد إلى عاصي الرحبانيّ، وذلك في ما يختصّ بتلحينها. من النافل القول إنّه لا يسعنا هنا تحليل كلٍّ من هذه الأعمال تحليلاً مفصّلاً. ولكن من الممكن الإشارة إلى خصائص بعضها التلحينيّة.

قصيدة «إلى راعية» محفوظة في تسجيلين من السهل أن يتبيّن المستمع أنّ الأكثر شيوعاً بينهما هو الأحدث. أمّا التسجيل الأقدم، والأرجح أنّه يعود إلى إذاعة دمشق، فيتّسم بفرقة موسيقيّة أكثر تواضعاً وجوق أقلّ انسجاماً. في كلا التسجيلين، هناك استخدام في المطلع لظاهرة البيدال التي أشرنا إليها أعلاه. في التسجيل الأقدم تغيب صنوج آلة الرقّ عن معظم الأغنية، ولا تظهر سوى في المقدّمة الموسيقيّة وفي المقطع الموسيقيّ الذي يسبق البيت الشعريّ «يحكي الغدير صدى هواه/إذا مررت على الغدير». واللافت أنّها تغيب حيث يمكن السامع أن يتوقّعها، أي مع وصول الإحساس الموسيقيّ إلى ذروته عند البيت الشعريّ «وعلى مصبّ النبع في/الحنوات لاح خيال راع». ولكنّ هذا يتغيّر في التسجيل الثاني، إذ نجد الصنوج تواكب المقطع الأخير من القصيدة، أي «وعلى مصبّ النبع». إنّ ما توصّلنا إليه في ما يختصّ بنسبة لحن هذه القصيدة إلى عاصي، وذلك انطلاقاً من معطيات موسيقيّة داخليّة، تجنح المعطيات التاريخيّة الخارجيّة إلى تأكيده أيضاً. فمن المعروف أنّ هذه القصيدة نُسبت، في مطلع بثّها، إلى ملحّن وهميّ هو أمين أبو صالح. ويؤكّد عاصي في برنامج «تلفون من بين النجوم»[52] أنّه هو مَن اخترع هذه الشخصيّة، التي تغنّت آنذاك بعض الصحف بقدرتها على تلحين الأعمال ذات الطابع الشرقيّ لفيروز.

كما «إلى راعية»، كذلك فإنّ «وطني سماؤك» محفوظة في تسجيلين لعلّ الأقدم بينهما يعود إلى إذاعة دمشق، وفيه يبدو صوت فيروز أقلّ نضوجاً فيما تتألّف الفرقة الموسيقيّة من عدد أقلّ من العازفين. ولكنّ ما يميّز هذا التسجيل هو حضور مكثّف لآلة البزق (عاصي الرحبانيّ؟) في المقدّمة الموسيقيّة واستخدام لافت لصنوج آلة الرقّ في المقطع الموسيقيّ الذي يسبق بيت «فوق الربى تزهو كرومك بالندى/وعلى الوهاد بواسق الأفنان». والملاحظ أنّ هذا الاستخدام يتّخذ طابعاً مختلفاً لدى تكرار المقطع ذاته. حضور هذه الصنوج يكاد يختفي كلّيّاً في التسجيل الثاني المتأخّر. ولكنّنا نعثر، في كلا التسجيلين، على استعمال لنمط البيدال عند عبارة «تختال تحت الشمس» يذكّر بمطلع «إلى راعية».

يطالعنا أيضاً اللجوء الانتقائيّ إلى صنوج الرقّ في قصيدة «سلسليها»، فيظهر قويّاً في المقدّمة الموسيقيّة التي تضطلع أيضاً بدور الفاصل بين المقطعين الأوّل والثاني. ونرصد ظاهرةً مشابهةً في «موطن القمر»، وهي محفوظة في تسجيلين لعلّ الأحدث بينهما هو تسجيل إذاعة «صوت العرب» الذي يعود إلى العام 1955. ويلفت في التسجيل القاهريّ ظهور هذه الصنوج لا في مقدّمتَي المقطعَين الأوّل «مدى الأعالي حقول الطيب زاهية» والثاني «تموّج الليل فالأنسام هادئة»، وفي هذا تطابق مع التسجيل الأقدم (دمشق؟)، بل أيضاً عند لازمة «يا قلب دارك»، وذلك في اختلاف واضح عن النسخة القديمة. يضاف إلى ذلك حضور جميل لتقنيّة النقر على أوتار الكمان في المطلع «على ربى بلدتي يستوطن القمر»، وهذه أيضاً ظاهرة غائبة عن التسجيل القديم. ولا يغيب الميل إلى الانتقائيّة المفرطة في التعامل مع صنوج آلة الرقّ عن «نوّار» و«خالقة»، ما يضيق بنا ذكره هنا.

يقابل هذه المجموعة عدد لا يستهان به من القصائد يتمتّع بمواصفات لحنيّة مختلفة. فهو يبتعد، على وجه العموم، عن أجواء القصيدة الشرقيّة من حيث إيقاعاته ومناخه التلحينيّ، ويجنح إلى القفزات الكبيرة والمحطّات غير المألوفة على السلّم الموسيقيّ عوضاً من اعتماد نمط التدرّج واستنباط الميلوديا من عدد قليل نسبيّاً من الدرجات. وينتسب إلى هذه المجموعة قصائد مثل «ذا خيالي»[53]، «تناثري»، «الربيع الضائع» و«وشاية». فضلاً عن هذه المواصفات، يسيطر جوّ نشيديّ يذكّر إلى حدٍّ ما بالكلاسيك الغربيّ على قصائد مثل «عنفوان» و«داري». ومن ثمّ، فإنّه يمكن بالاستناد إلى ما سبق نسبة هذه الأعمال تلحينيّاً إلى منصور الرحبانيّ. ويبدو لنا أنّ هذا ينطبق أيضاً على «تلك القرى» رغم أجوائها «الشرقيّة» ولجوئها في المطلع إلى النقر على أوتار الكمان.

فهذه القصيدة تميل، ولا سيّما في الجزء الأخير منها، إلى اعتماد نمط القفزات الواسعة كما عند عبارتَي «ويطلّ وجه الذكريات» و«أحبّ ذيّاك التراب»، وتفتقر أحياناً إلى الانسيابيّة في اختيار المحطّات على السلّم الموسيقيّ التي نصادفها في القصائد العاصويّة.

لا تشذّ «سوف أحيا»، التي سُجّلت في مصر العام 1955، عن الإطار الذي رسمناه أعلاه لقصائد الخمسينات ذات الطابع الشرقيّ التي لحّنها عاصي. فهي رغم لجوئها في المطلع إلى إيقاع «المصموديّ الثقيل» الذي كثيراً ما يطالعنا في الموشّحات، إلاّ أنّها لا تلبث أن تستعيد أجواء إيقاع «الوحدة» في المقطعَين الأوّل والثاني مكرّسةً قاعدة التدرّج التلحينيّ التي أشرنا إليها في مستهلّ تحليلنا. وتنسحب النسبة إلى الشقيق الرحبانيّ الأكبر أيضاً على قصيدة «أمطري» التي، فضلاً عن اندراجها في خانة القصائد ذات المناخ الشرقيّ، تستنجد بنمط البيدال لتبني عليه في المطلع جملاً موسيقيّةً ذات أصوات متعدّدة، ما يعيد إلى الأذهان «نورا والتنّورة».

من قصائد الخمسينات المميّزة قصيدة بعنوان «ردّ يا أسمر» تجمع بين المناخ الشرقيّ والأجواء الإسبانيّة، التي لجأ إليها الأخوان في غير عمل خلال تلك الحقبة، ولا سيّما في أغانيهم الراقصة. والحقّ أنّ هذه القصيدة تشذّ في نمطها عن مثيلاتها مثل «إلى راعية» أو «تلك القرى»، وتكاد تكون فريدةً من حيث جوّها الموسيقيّ. ولعلّ أبرز ما يميّزها، إلى جانب اللغة الإيقاعيّة المتدافعة، استخدامُ البيانو وكأنّه آلة موسيقيّة شرقيّة، بما يختلف جذريّاً عن كيفيّة استعماله في «ذا خيالي» و«وشاية» مثلاً. ويؤكّد هذا الاستنتاجَ التحامُ البيانو والقانون في بناء الخلفيّة الموسيقيّة لصوت فيروز في ما يشبه التقسيم، وذلك في الجزء الأخير من القصيدة بدءاً بعبارة «سوف أهوى». هذه القرائن تذكّر بما كتبه زياد الرحبانيّ عن أبيه في شريط «إلى عاصي» أنّه كان يلحّن على البيانو كما لو أنّه يلحّن على آلة البزق. وهي تسوقنا إلى إطلاق فرضيّة أن يكون عاصي هو مَن يختفي تلحينيّاً، وربّما حتّى شعريّاً، وراء هذا العمل الفذّ.

«أندلسيّات» الخمسينات

لقد أشرنا أعلاه إلى قدم النمط الأندلسيّ في تجربة الأخوين الموسيقيّة. فمغنّاة «زرياب»، مثلاً، وهي تنطوي على معظم العناصر التي ستتّسم بها أندلسيّات الستّينات ومطلع السبعينات، محفوظة في تسجيل دمشقيّ من العام 1951. وفيه تضطلع المطربة حنان بدور «لمياء»، الذي

سيؤول إلى فيروز في التسجيل القاهريّ من العام 1955. ومن ثمّ، ليس من المبالغة في شيء الاعتبار أنّ النمط الأندلسيّ لم ينشأ في مرحلة الأخوين «الذهبيّة»، بل يضرب جذوره في مطلع تجربتهما الموسيقيّة، ويمكن أن يُعدّ واحداً من أبرز معالم التجديد فيها. هذا يدفعنا، بطبيعة الحال، إلى التوقّف عند أبرز الأعمال ذات الطابع الأندلسيّ التي تعود إلى حقبة الخمسينات محاولين إماطة اللثام عن هويّة ملحّنها.

إنّ مجرّد اندراج قصيدة «لقاء الأمس» في إطار أكبر هو صورة غنائيّة أندلسيّة الطابع تحمل عنوان «حلوة الموطن» يوحي بأرجحيّة أن يكون عاصي هو ملحّن هذه الصورة. وكما ذكرنا أعلاه، فإنّ «حلوة الموطن» تتقاطع مع مُغنّاة أخرى ذات طابع أندلسيّ هي «زرياب». هذا التقاطع يطاول عدداً كبيراً من المواصفات كالتنويع الإيقاعيّ، واللجوء إلى تقنيّة النقر على أوتار الكمان على نحو مبتكر، واستعمال صنوج آلة الرقّ بشكل انتقائيّ ولافت، فضلاً عمّا طالعنا في قصائد الخمسينات الشرقيّة الطابع من ميل إلى التدرّج وصناعة الميلوديا انطلاقاً من عدد قليل من الدرجات الموسيقيّة.[54] كلّ هذا يشير إلى ارتباط وثيق، من حيث المقاربة التلحينيّة، بين عاصي والنمط الأندلسيّ تؤكّده، في رأينا، نظرة متمعّنة إلى أندلسيّات الخمسينات، ولعلّ أهمّها مُغنّاة «الليل أناشيد»، التي سُجّلت في القاهرة العام 1955، وصورة غنائيّة بعنوان «الحبّ القديم»، وقصيدتا «عَبَر الحلو وحيّا» و«هوذا نيسان»، وموشّحا «فاتر الألحاظ» و«لوّني الدنيا».

تتأكّد نسبة «الليل أناشيد» إلى عاصي الرحبانيّ عبر الانتباه إلى النقر المميّز على الكمان في المقدّمة الموسيقيّة. وتبلغ هذه الظاهرة ذروتها في الأغنية الفيروزيّة «ما للهوى المنسيّ عاد يزور»، التي تتوسّط المُغنّاة، وذلك عند المطلع وفي مقدّمة الجزء الثاني الموسيقيّة، أي قبل شطر «ها أنت لا كالأمس جئت معاتباً». هنا أيضاً يلفتنا حضور مميّز للنقر على صنوج الرقّ يتكثّف في الجزء الأخير من المُغنّاة، الذي يُفتتح بعبارة «الدوالي دوالينا». فضلاً عن ذلك، تتّصف أغنية «ما للهوى المنسيّ» لا بحضور مكثّف لآلة التشيللو فحسب، بل بتدرّج ميلوديّ مذهل كما في بيتَي «الله يا وجه البراءة والرضا/تدنو فكلّ الحيّ منك عبير» و«يا عمرنا المنسيّ كم كانت هنا/قصص الهوى عنّا وعنك تدور».

ينطبق الاستنتاج ذاته في ما يختصّ بهويّة المؤلّف الموسيقيّ على «الحبّ القديم»، حيث تطالعنا عناصر مشابهة أبرزها حضور صنوج الرقّ في المقدّمة خصوصاً، واللجوء إلى نمط

البيدال في البيتين الأوّلين (رفقاً بنا...) وفي الجزء الأخير من الصورة الغنائيّة، الذي يُفتتح بشطر «خبّر الزمان يا هوانا». يضاف إلى ذلك نقرٌ بالإصبع على الكمان عند «جاء الهوى بالجراح/فالقلب رهن الرياح/لا زاره فارتوى/ولا انقضى فاستراح»، ثمّ قبل البيت ذي الإداء الفيروزيّ الرائع «يا قلب ها عاد الربيع وفي الربى/باسم الهوى كرّ الهزار وأنشدا»، وعند «حَكَم الهوى/ببني الهوى/ فمضى الزمان سهادا».

النقر المبتكر بالإصبع على الكمان نجده أيضاً ممتزجاً بصولو جميل لآلة الأكّورديون في المقدّمة الموسيقيّة لقصيدة «عَبَر الحلو وحيّا» الأندلسيّة المنحى. وتُستخدم التقنيّة ذاتها إيقاعيّاً في المقطع الثاني من القصيدة. كما أنّ نقرات البيانو في هذا العمل تذكّر بالآلات الشرقيّة، وتعيد إلى الذهن، إلى حدٍّ ما، ظاهرةً عرّجنا عليها في «ردّ يا أسمر». أمّا بالنسبة إلى قصيدة «هوذا نيسان»، التي تذكّر بنيةُ إيقاعها بموشّح «هل تُستعاد أيّامنا بالخليج»، فإنّها تشتمل على كثافة في حضور آلة البزق، آلة عاصي المفضّلة، وفي النقر على أوتار الكمان.[55]

مع «فاتر الألحاظ» و«لوّني الدنيا»، نحن أمام عملَين يستخدمان إيقاع المصموديّ الثقيل وينطويان على خصائص الموشّح جميعها. يلفت في «فاتر الألحاظ» التدرّج التلحينيّ المحكم في كلّ جزء من أجزاء الموشّح، ولا سيّما في المقطع الأوّل الذي تستهلّه فيروز ببيت «خطر الساحر خمريّ الفتون/ومضى يحكي لنا عمّا به». أمّا موشّح «لوّني الدنيا»، فهو بالتأكيد أكثر تفلّتاً. ولكنّه يشتمل أيضاً على معالم تدرّجيّة كما في لحن عبارتَي «بالليالي العتاق» و«طيّبات العناق».

لا يكتمل الحديث عن أندلسيّات الخمسينات ما لم يتمّ التعريج على أغنية «أسمر يا أسمر». وهي، ولئن تكن أقرب إلى الأجواء الإسبانيّة، إلاّ أنّها تنطوي على عدد من العناصر التلحينيّة التي تتقاطع، إلى حدٍّ بعيد، مع ما تطرّقنا إليه حتّى الآن. من الملاحظ في هذا العمل، على سبيل المثال، أنّه يزوّج المناخ الإسبانيّ بالقصيدة الشرقيّة. فنجد الملحّن، في المطلع والختام، يضفي مسحةً إسبانيّةً على الإيقاع. ولكنّه ما يلبث أن يحملنا إلى أجواء شرقيّة صافية كما في بيت «يا ناسياً عهدنا/متى متى تذكر»، إلى حدّ اعتماد إيقاع «الوحدة» في البيت الذي يتلوه، أي «وعدتنا باللقا/ولم تزل تهجر». ولعلّ من أبرز الأمثلة على طول باعه في استخراج الميلوديا من عدد قليل من الدرجات الموسيقيّة هو لحن بيت «بحقّ عينيك هل/أقبلت تستغفر» الذي يكاد مداه لا يتعدّى النوطات الثلاث.

وكما يمكن الباحثَ أن يتوقّع، لا يغيب النقر بالإصبع على الكمان، وذلك حين يهتف الصوت الفيروزيّ: «أهكذا حبّنا/كالحلم أو أقصر».

ما هو الاستنتاج الذي يمكن الطلوع به من هذه الملاحظات جميعها؟ إنّ النمط الأندلسيّ في إرث الأخوين رحبانيّ يتأصّل في مرحلة الخمسينات. وتضمّ أندلسيّات هذه المرحلة معظم العناصر التي ستُعتبر، في ما بعد، جزءاً لا يتجزّأ من «المنظومة» الأندلسيّة في إنتاج الأخوين. تلحينيّاً، يمكن عزو معظم أندلسيّات الخمسينات وأكثرها حضوراً في وجدان المتلقّين إلى عاصي الرحبانيّ. فإذا طرحنا السؤال عن مثيلاتها في الستّينات ومطلع السبعينات مثل «أرجعي يا ألف ليلة» و«شهرزاد» وقصيدة «يا حبيبي كلّما هبّ الهوا»، تعزّزت أرجحيّة أن تكون هذه أيضاً قد تفتّقت، من حيث اللحن، عن عبقريّة الشقيق الرحبانيّ الأكبر، ولا سيّما أنّ عاصي يؤكّد، بعد بدء تعافيه من إصابته بانفجار في الدماغ، أنّه هو مَن وضع لحن موشّحات «بروحي يا تلك الأرض»، التي قُدّمت من ضمن مهرجان «قصيدة حبّ»، وذلك في مقابلة تلفزيونيّة أجراها عادل مالك مع فيروز والأشقّة الرحبانيّين الثلاثة عاصي ومنصور والياس.

الدمشقيّات

يشتمل إنتاج الأخوين رحبانيّ على كمٍّ كبير من الأعمال المهداة إلى سوريّا عموماً، ومدينة دمشق خصوصاً، وقد أشرنا إلى بعضها في الأجزاء الأولى من هذا البحث.[56] من البديهيّ، إذاً، أنّه لا يمكن التوقّف هنا عند هذه الأعمال جميعاً. لذا، سنحصر بحثنا بالقصائد «الرسميّة»، إذا جاز التعبير، التي رفعتها فيروز إلى الشام، ولا سيّما تلك التي كانت تفتتح بها حفلاتها في معرض دمشق الدوليّ. ولكن قبل خوض غمار هذه القصائد، نودّ التوقّف قليلاً عند صورة غنائيّة، لعلّها تعود إلى أواسط الخمسينات، بعنوان «دُمّر».

تُشكّل هذه المُغنّاة المنسيّة واحدةً من عيون ما أنتجه الأخوان في خمسينات القرن العشرين. وهي إلى جانب تضمّنها كلّ العناصر التي تجعلها لوحةً غنائيّةً تؤالف بين التغنّي بالحبّ والعمل الإنسانيّ وبين تثمين الأرض والطبيعة، فإنّ بعض محطّاتها الموسيقيّة يُذكّر بالموشّحات مثل مقطع «أيّها القلب تمهّل/والهوى سهران» بإيقاعه المميّز. هذا المقطع ينطوي أيضاً على حضور لافت لصنوج آلة الرقّ، التي تغيب كلّيّاً عن سائر أجزاء المُغنّاة، ما يعيدنا إلى ظاهرة الانتقائيّة في

استخدامها. يضاف إلى ذلك نقرٌ جميل بالأصابع على أوتار الكمان حين ينشد الصوت الفيروزيّ بأدائه البديع «طاب الهوى يا ضفّة النهر/يا شاطئ الأضواء والزهر». والحقّ أنّ هذه العناصر جميعها تستحضر لمسات الشقيق الرحبانيّ الأكبر عاصي وتجعل من كونه هو ملحّن «دُمّر» فرضيّةً شبه مؤكّدة.

بالانتقال إلى القصائد الدمشقيّة،[57] ربّما يكون أفضل مدخل لتحليلها هو العكوف على تلك القصائد التي غنّتها فيروز للشام بعد إصابة زوجها بانفجار في الدماغ، وهي «أحبّ دمشق» (1973)، «بالغار كُلّلتِ» (1974)، «حملتُ بيروت» (1975) و«يا شام عاد الصيف» (1976). ينقل هنري زغيب عن منصور الرحبانيّ قوله إنّ شقيقه عاصي، بعد النكسة الصحّيّة التي ألمّت به، لم يفقد شيئاً من التماعه كملحّن، ولكنّه عاد لا يملك الصبر على العمل بنَفَس طويل كما كان يفعل قبل مرضه.[58] إنّ هذه الملاحظة لا يمكن أن يستشفّ منها أنّ عاصي توقّف عن تلحين القصائد بعد العام 1972، وخصوصاً أنّ ثمّة مقابلةً تلفزيونيّةً تطرّقنا إليها أعلاه تكشف أنّه هو مَن وضع لحن موشّحات «قصيدة حبّ».[59] ولكنّ هذه الملاحظة تسمح، على الأقلّ، بإطلاق فرضيّة حذرة قوامها أنّ منصور هو مَن لحّن القصائد الأربع المذكورة وقصائد أخرى من تلك الحقبة، وذلك لأنّنا نتعامل هنا مع «مطوّلات» من حيث المادّة الواجب تلحينها. هل من الممكن برهنة هذه الفرضيّة، أو على الأقلّ تعزيزها، انطلاقاً من العناصر الموسيقيّة؟

لعلّ أوّل ما يستدعي الانتباه في «حملتُ بيروت» و«يا شام عاد الصيف» هو أنّ الجوق هو مَن يستهلّ الأغنية فيما تعيد فيروز ما يغنّيه الجوق، سواء كان بيتاً أو جزءاً من بيت، بلحن مختلف. واللافت أنّنا نجد الظاهرة ذاتها في قصائد غير شاميّة من حقبة السبعينات مثل «بغداد» (1975)،[60] «عمّان في القلب» (1975)[61] و«مصر عادت» (1976)[62]. طبعاً هذه الظاهرة ليست جديدةً في الإنتاج الرحبانيّ، إذ إنّنا نعثر عليها أيضاً في قصائد سبقت مرض عاصي مثل «غنّيتُ مكّة»[63]. ولكنّها تكاد تكون غائبةً عن القصائد الشاميّة ما خلا «قرأتُ مجدك» (1962)، علماً بأنّ الجوق يغيب تماماً في دمشقيّات مثل «عن جبال في الغيم» (1959)، «يا ربى» (1961)، «نسمت من صوب سوريّا» (1964)، و«خذني بعينيك» (1966). أمّا في قصائد السبعينات، فالجوق حاضر بقوّة على نحو يكاد يكون استعراضيّاً أحياناً.[64] المهمّ أنّ هذه الظاهرة تصبح غايةً في الكثافة في

قصائد المدن بعد العام 1972.[65] والحقّ أنّها تغيب عن كلٍّ من «أحبّ دمشق» و«بالغار كُلّلتِ»، ولكنّ هذا لا يقلّل من دور الجوق البارز في كليهما.

يضاف إلى ذلك أنّ الأغاني الدمشقيّة الأربع التي نحن في صددها تتشابه كثيراً في افتتاحيّاتها الموسيقيّة، إذ يغيب هنا إيقاع «الوحدة»، الذي وجدناه يميّز قصائد الخمسينات، ليحلّ محلّه إيقاع «البلديّ» أو «المقسوم». وعلى وجه العموم، فإنّ هذه القصائد تُكثر من استعمال هذين الإيقاعين فيما هي مقلّة جدّاً في اللجوء إلى إيقاع «الوحدة»، الذي يرتبط تقليديّاً بالقصيدة العربيّة، ما يعكس مقاربةً تلحينيّةً مختلفة. وتترسّخ أهمّيّة هذه الملاحظة إذا ما قارنّا بين ضحالة حضور هذا الإيقاع في دمشقيّات السبعينات مع كثافته في أبرز دمشقيّات الستّينات مثل «سائليني»، «شام يا ذا السيف»، و«نسمت من صوب سوريّا»، حتّى إنّه يبلغ ذروة تألّقه في مقدّمة «خذني بعينيك» الموسيقيّة.

من حيث صناعة الجملة الموسيقيّة، تمتاز دمشقيّات الستّينات بالظاهرة ذاتها التي صادفتنا في قصائد الخمسينات، أي قدرة ملحّنها على استنباط الميلوديا من عدد قليل نسبيّاً من الدرجات الموسيقيّة، كما في بيت «طابت الذكرى فمن راجع/بي كما العود إلى الطرب»، الذي لا يغطّي لحنه أكثر من نوطات ثلاث، أو لحن «أنا في ظلّك يا حبّها/أحسب الأنجم في لعبي»، وكلاهما من قصيدة «شام يا ذا السيف».[66] ونلمح النمط التلحينيّ ذاته في أبيات مثل «ضفّتاك ارتاحتا في خاطري/ واحتمى طيرك في الظنّ وحام» (سائليني)، «شعر أغنية قلبي له/وجبين كالسنا عالٍ رحيب» و«ويحه ذات تلاقينا على/سندس الغوطة والدنيا غروب (نسمت من صوب سوريّا)، وفي الشطر الأوّل من بيت «قد غبتُ عنهم وما لي بالغياب يد/أنا الجناح الذي يلهو به السفر» (خذني بعينيك). أمّا دمشقيّات السبعينات، فيكفي السامع التمعّن فيها ليجد أنّ هذه الظاهرة تنحسر فيها بوضوح، إذ هي ميّالة إلى تغليب التحرّك السريع والقفزات الواسعة على السلّم الموسيقيّ صعوداً ونزولاً. هذا لا يستتبع، طبعاً، أنّ دمشقيّات الستّينات تبدأ كلّها بدرجات منخفضة في منطقة القرار لترتفع شيئاً فشيئاً إلى الجواب، إذ نجد في «سائليني» و«شام يا ذا السيف»، مثلاً، حراكاً موسيقيّاً على درجات عالية نسبيّاً منذ مطلع الأغنية. ولكنّ هذا لا يقلّل من أهمّيّة التدرّج في هذه القصائد. فملحّنها غالباً ما ينزع، كما في «سائليني» مثلاً، إلى «استرجاع» الدرجات المنخفضة يستخرج منها ميلوديات تتّصف بكثير من التدرّج الدؤوب.

من جهة أخرى، نجد في دمشقيّات السبعينات استعادات واضحة لبعض مقاطع أخواتها من حقبة الستّينات أو غيرها من الأغاني الفيروزيّة. ولعلّ أحد أبرز الأمثلة على هذه الظاهرة عبارةُ «يا شام سكبك مجد» الحجازيّة النغم في «بالغار كُلّلتِ» التي تستعيد لحنيّاً شطر «أنا صوتي منك يا بردى» في «شام يا ذا السيف».[67]

ينتج من هذا كلّه تعزّز فرضيّتنا أنّ قصائد «أحبّ دمشق»، «بالغار كلّلتِ»، «حملتُ بيروت» و«يا شام عاد الصيف» يمكن عزوها، من حيث لحنها، إلى منصور الرحبانيّ، فيما يمكن نسبة قصائد الشام منذ «عن جبال في الغيم» (1959) وصولاً إلى «خذني بعينيك» (1966) إلى عاصي الرحبانيّ.[68] أمّا قصيدة «مرّ بي»، التي شَدَت بها فيروز في معرض دمشق الدوليّ العام 1967، فهي تعود، كما هو معروف، إلى الموسيقار محمّد عبد الوهاب.

ولكن ماذا عن قصيدة «موّال دمشقيّ»[69] التي أنشدتها فيروز العام 1971؟ هذه الأغنية تمتلك، في تصوّرنا، عدداً من العناصر التي ترسّخ نسبتها تلحينيّاً إلى الشقيق الأصغر منصور. فهي تتشابه وسائر قصائد السبعينات من حيث افتتاحها الإيقاعيّ، وضحالة إيقاع «الوحدة»، وحضور الجوق الكثيف فيها، ولا سيّما عند عبارتَي «هواك يا بردى» و«يا من على ورق الصفصاف».

إنّ ما توصّلنا إليه من نتائج من الطبيعيّ أن يستتبع السؤال عن ملحّن قصائد مرفوعة إلى دول أو مدن عربيّة أخرى مثل «أردنّ أرض العزم» (1963)،[70] «هذا الضحى» (1977)،[71] وهي مهداة إلى عمّان، «الكويت» (1966)[72] و«مرحباً عيد بلادي» (1966)، وهما مرفوعتان إلى الكويت، و«قصيدة الإمارات» (1979)[73]. والحقّ أنّ هذه القصائد جميعاً، حتّى تلك التي تعود إلى الستّينات، تحمل بوضوح بصمات منصور الرحبانيّ سواء من حيث جوّها التلحينيّ والإيقاعيّ أو دور الجوق فيها. ففي «أردنّ أرض العزم»، مثلاً، نرصد الظاهرة ذاتها التي طالعتنا في أعمال السبعينات، أي استهلال الجوق القصيدةَ ببيت شعريّ لا تلبث فيروز أن تكرّره بلحن آخر. وينسحب هذا أيضاً على «قصيدة الإمارات». أمّا «الكويت»، فتنزع إلى تكرار ميلوديّ في مقدّمتها والختام يجعلها أقرب إلى أغنية منها إلى قصيدة ملحّنة، ما يبدو غريباً عن قدرة عاصي الفذّة على صناعة الميلوديا، ولا سيّما في القصائد. ونجد ظاهرةً مشابهةً في ما حفظته لنا التسجيلات من قصيدة «يا تونس الشقيقة»، التي صدحت بها فيروز العام 1968. أمّا قصيدة «رسالة إلى جميلة»، التي تعود على الأرجح إلى أواخر الخمسينات، فهي ليست مهداةً إلى بلد عربيّ بالمعنى الدقيق، ولكنّها

مرفوعة إلى المناضلة الجزائريّة جميلة بوحيرد وفيها ذكر للجزائر ومقاومتها الاستعمار الفرنسيّ. تنطبق على هذه الأغنية معظم مواصفات القصيدة المنصوريّة سواء من حيث التعامل «المنفلش» مع السلمّ الموسيقيّ أو الحضور الكثيف للطابع النشيديّ المستند إلى الجوق.

بخلاف ذلك، فإنّنا نعتبر أنّه يمكن عزو قصيدة «غنّيتُ مكّة» (1966)، وهي من أروع ما جادت به القريحة الرحبانيّة، إلى عاصي. فهي، بالإضافة إلى ارتكازها على إيقاع «الوحدة» منذ النوطات الأولى، تتّصف بالتدرّج الصبور في صناعة الفكرة الموسيقيّة. ويُستدلّ على هذا من لحن أبيات مثل «وعلى اسم ربّ العالمين علا/بنيانه كالشهب ممدودا»، الذي لا يتعدّى مداه اللحنيّ، في صيغته الأولى، النوطات الأربع، أي بنسبة نوطة واحدة لكلّ كلمتين،[74] أو «فرحوا ولألأ تحت كلّ سماً/بيت على بيت الهدى زيدا». فضلاً عن ذلك، فإنّ صنوج آلة الرقّ تغيب عن القصيدة برمّتها ولا تظهر إلاّ عند أداء الجوق البيتَ الأوّل بوصفه لازمة، وعند بيت «ضجّ الحجيج هناك فاشتبكي/ بفمي هنا يا ورق تغريدا»، كما وفي مقدّمة المقطع الأخير الموسيقيّة والبيت الأوّل منه «وأعزّ ربّي الناس كلّهم/بيضاً فلا فرّقتَ أو سودا».

تنطبق الملاحظة ذاتها من حيث هويّة الملحّن على «قصيدة لبنان» (1968)، التي وضع كلماتها سعيد عقل، ومطلعها «من أين يا ذا الذي استسمته أغصانُ/من أين أنت فداك السرو والبانُ». وتعبّر هذه القصيدة البديعة التلحين عن أجواء القصيدة الشرقيّة العاصويّة كما صارت إليه في تطوّرها على عتبة السبعينات. وهي، لئن تختلف جذريّاً عن قصائد مطلع الخمسينات، وخصوصاً من حيث التنويع الإيقاعيّ، إلاّ أنّها تحفظ لإيقاع «الوحدة» حقّه، كما في بيت «هل جنّة الله إلاّ حيثما هنئت/عيناك كلّ اتّساع بعد بهتان». كذلك فإنّها تعيد للسامع، في كثير من المواضع، مناخ الحفر في جزيئات السلّم الموسيقيّ بغية استخراج الميلوديا كما في بيتَي «توزّعتها هموم المجد فيا هوىً/وكر العقابين تربى فيه عقبان» و«هنا على شاطئ أو فوق عند ربى/تفتّح الفكر قلت: الفكر نيسان».

أخيراً، يصعب إعطاء جواب حاسم عن السؤال عن هويّة ملحّن القصيدة المرفوعة إلى بيروت من شعر الأخطل الصغير بعنوان «بيروت هل ذرفت» (1962). والحقّ أنّها، في مقدّمتها الموسيقيّة، تذكّر بأجواء قصيدة «سائليني» الشاميّة. يضاف إلى ذلك أنّها ترشح إيقاعيّاً مناخ القصيدة الشرقيّة كما تعكسها أعمال عاصي الأخرى. وتنطوي على نسبة محترمة من ظاهرة الحفر

والتدرّج التي أشرنا إليها أعلاه، وإن بنسبة أقلّ من سواها. وعندنا أنّ هذه القرائن تشير إلى عاصي كملحّن، مع العلم بأنّ هذا الجواب ينطوي على نسبة ملحوظة من التخمين.

الفلسطينيّات

كما بالنسبة إلى الدمشقيّات، فإنّه من المتعذّر أن تغطّي دراستنا هذه كلّ الأعمال التي أهداها الأخوان رحبانيّ وفيروز إلى فلسطين، وقد قام محمود الزيباويّ مؤخّراً بمحاولة قيّمة لرصدها وتنظيمها بحسب تسلسلها التاريخيّ.[75] لذا، ننحصر هنا في التوقّف عند أبرز فلسطينيّات الأخوين مستندين إلى هذه المحاولة.

رفع الأخوان رحبانيّ، خلال مكوثهما في مصر العام 1955، إلى فلسطين أغنيةً ذات طابع بدويّ بعنوان «فوق الجبل غاد غاد»[76] ألحقاها بعمل رفيع من حيث قيمته الشعريّة والموسيقيّة هو مغنّاة «راجعون»، التي سُجِّلت آنذاك في القاهرة لحساب إذاعة «صوت العرب». وتتّفق الشهادات كلّها، بما فيها شهادة عاصي الرحبانيّ نفسه، على أنّ هذه الصورة الغنائيّة هي من تأليف منصور الرحبانيّ وتلحينه وتوزيعه.[77] ولكنّ العام 1955 شهد أيضاً تسجيل صورة غنائيّة أخرى مهداة إلى فلسطين حظيت بانتشار أقلّ، وهي تحمل عنوان «غرباء».[78] في ضوء المنهجيّة المعتمدة في هذا البحث، تبدو نسبة «غرباء» إلى عاصي مؤكّدة. فهذا العمل يحمل مواصفات قصائد الخمسينات العاصويّة من حيث التدرّج الموسيقيّ والتصاعد التلحينيّ الدؤوب. يضاف إلى ذلك نقر مبتكر بالإصبع على الكمان وانتقائيّة واضحة في استخدام صنوج الرقّ كما يُستدلّ عليه، مثلاً، من المقدّمة الموسيقيّة.

يعود التسجيل الأقدم لقصيدة «سنرجع يوماً» إلى النصف الثاني من الخمسينات. وهو يختلف عن التسجيل اللاحق، الأكثر شيوعاً، من أواخر الستّينات عبر غياب الجوق والاعتماد الكلّيّ على صوت فيروز، فضلاً عن فرقة موسيقيّة أكثر تواضعاً. تشكّل «سنرجع يوماً» مفترق طرق في القصائد الرحبانيّة. فهي تختلف عن معظم شقيقاتها من النصف الأوّل من الخمسينات عبر ابتعادها عن أجواء القصيدة الشرقيّة الكلاسيكيّة واعتمادها إيقاعيّاً وميلوديّاً بشكل كثيف على آلة البيانو. ولكنّ هذه الملاحظة لا تستنفد تفرّد هذه القصيدة. فمن الواضح أنّها تختلف أيضاً عن قصائد من

الخمسينات قوامها البيانو مثل «حبّذا يا غروب»، التي وضع لحنها عاصي،[79] و«ذا خيالي»، التي عزوناها إلى منصور، وذلك خصوصاً عبر سعيها إلى اختطاط دروب جديدة من حيث التعبير الموسيقيّ. وهي، في هذا المسعى التعبيريّ، تشبه «قفزاتٍ» لاحقة في الإنتاج الرحبانيّ مثل «يارا» و«شادي» و«حبّيتك بالصيف». إنّ ابتعاد هذه القصيدة عن النمط الذي رصدناه في غالبيّة قصائد النصف الأوّل من الخمسينات التي نسبناها إلى عاصي ربّما يوحي أنّه يجب عزوها إلى الشقيق الأصغر منصور. ولكنّ الأرجح أنّ هذا ينطبق على النصّ الشعريّ فقط.[80] أمّا اللحن، فتجب نسبته إلى عاصي، ولا سيّما لما ينطوي عليه من ملكة استنباط الميلوديا من عدد قليل من الدرجات الموسيقيّة عبر قفزات صغيرة نسبيّاً، وذلك كما في البيتَين الأوّلَين «سنرجع يوماً إلى حيّنا/ونغرق في دافئات المنى/سنرجع مهما يمرّ الزمان/وتنأى المسافات ما بيننا». والملاحظ أنّ هذين البيتَين يتحرّكان على مسافة في السلّم الموسيقيّ لا تتجاوز الدرجات الست، أي بنسبة 2.6 لكلّ كلمة.

حفظت لنا التسجيلات، من أواخر الخمسينات، لوحتين تنتسبان إلى فلسطين هما «رجوع»[81] و«أغاني من بلادي»[82]. والحقّ أنّ مقارنتهما تشي بمقاربة تلحينيّة مختلفة. ففيما نشعر في العمل الأوّل أنّ الأوركسترا تجنح أحياناً إلى صيرورتها هدفاً في ذاتها، إذ تعزف مثلاً مقاطع طويلة نسبيّاً بلا كلام، يبدو العمل الثاني أكثر تمحوراً حول صوت فيروز. يضاف إلى ذلك أنّ مناخ «رجوع» قريب جدّاً من أجواء مُغنّاة «راجعون»،[83] جوهرة الأعمال الفلسطينيّة في إرث الأخوين. فهي أيضاً قوامها حوار بين فيروز والجوق، والطابع النشيديّ فيها أكثر كثافةً بالمقارنة مع «أغاني من بلادي». وتتّصف الأخيرة بنقر بديع متناثر على أوتار الكمان، وخصوصاً حين تنشد فيروز مقطع «بلادي أغنية العصافير/وزهرة الأزاهير»، علماً بأنّ موسيقى هذا المقطع تعيد لنا، إلى حدّ ما، أجواء «سنرجع يوماً».[84] هذه الملاحظات جميعها تسمح، في رأينا، بنسبة «رجوع» إلى منصور و«أغاني من بلادي» إلى عاصي.

تمتاز مغنّاة «حصاد ورماح»، التي قُدّمت في الأردنّ العام 1963، بانسيابيّة نادرة، ولا سيّما حين تغنّي فيروز مقطعها الجميل «أغنيتي إليك/أغنية الطريق في المغيب/يا فرح الحصاد يا حبيبي». واللافت أنّ هذا المقطع بالذات يعكس تدرّجاً موسيقيّاً آسراً واقتصاداً في استخدام درجات السلّم الموسيقيّ. هذا الاقتصاد يطالعنا أيضاً في مقاطع أخرى مثل «إنّ أخاك يسرع الرحيل». أمّا في الجزء الأخير من هذه المغنّاة، فإنّنا نجد نشيديّةً واضحة المعالم، إلاّ أنّها أكثر لطفاً وعذوبةً من

تلك التي تصادفنا في قصيدة «عنفوان» أو مغنّاة «راجعون» مثلاً. ومن ثمّ، فإنّه يمكن، في تصوّرنا، نسبة «حصاد ورماح» تلحينيّاً إلى عاصي الرحبانيّ.

بخلاف ذلك، يبدو أنّ قصيدتَي فلسطين اللتين ملأتا الدنيا وشغلتا الناس قبيل هزيمة العام 1967 وبُعيدها، ونعني بهما «أجراس العودة»[85] و«زهرة المدائن»، يجب نسبتهما إلى الشقيق الأصغر منصور، إذ هما تشتملان على معظم المواصفات التي وجدناها تميّز الأعمال المنصوريّة مثل النشيديّة المكثّفة[86] والقرب من «الكلاسيك الدينيّ المسيحيّ» على تعبير زياد الرحبانيّ. يعزّز هذا الاعتقاد قولُ عاصي في مقابلته مع وجدي الحكيم العام 1968، أي بعد ظهور هذين العملَين بوقت قصير، إنّ منصور هو صاحب «الأعمال الضخمة». ويلوح لنا أنّ منصور يختبئ أيضاً وراء لحن القصيدة النثريّة الفذّة «سافرت القضيّة»، المحفوظة في تسجيل شاميّ من العام 1968.

العام 1968، سجّل الأخوان رحبانيّ وفيروز لوحتَين غنائيّتَين لحساب الإذاعة الأردنيّة هما «الحكاية الكبيرة» و«جسر العودة». وينطوي هذان العملان، بالإضافة إلى الحوارات الغنائيّة، على عدد من القصائد التي طُبعت لاحقاً على أسطوانات وشاعت، وذلك باستقلال عن إطارها الأصليّ. من هذه القصائد نقتطف أربعاً هي «أقول لطفلتي» و«لا يدوم اغترابي» (الحكاية الكبيرة) و«رجعت في المساء» و«يا جسراً خشبيّاً» (جسر العودة). تبدو نسبة «أقول لطفلتي» إلى عاصي الرحبانيّ مؤكّدة. فهذه القصيدة تعيد إلى مسامعنا والأذهان منهج التدرّج والاقتصاد في استخدام السلّم الموسيقيّ الذي كان عاصي يلجأ إليه بكثافة في قصائد مطلع الخمسينات. ويختلف هذا عن مناخ «لا يدوم اغترابي»، التي تنزع إلى كونها أكثر انفلاشاً، كما في مطلعها مثلاً، فضلاً عن إقحام الجوق فيها لمجرّد أداء لفظ «آه» ومصاحبةِ الصوت الفيروزيّ حين يُنشد على مشارف النهاية «يوم تبكي سمانا/نشبع القلب والشفاه».

يمكن الإتيان بملاحظة مشابهة إلى حدّ ما في ما يختصّ بقصيدتَي «يا جسراً خشبيّاً» و«رجعت في المساء». فالأولى تعكس لمسات عاصويّة لعلّ أبرز تعبير عنها هو التدرّج التلحينيّ بدءاً بالبيت الثالث «لونك فرح الماء/وبك العطر يجنّ»، والذي يبلغ ذروته في لحن عبارة «موسمه القدسيّ». أمّا «رجعت في المساء»، فتنمّ على الأرجح عن مناخ منصوريّ من حيث ميلها إلى القفزات الواسعة كما في المطلع وعند إنشاد فيروز «أعلن حبّي لك/واتّحادي بحزن عينيك». قد يقول قائل إنّ الموزّع الموسيقيّ يلجأ، في هذه القصيدة، إلى تقنيّة النقر بالأصبع على أوتار

الكمان،[87] التي رصدناها بكثافة في أعمال الشقيق الرحبانيّ الأكبر، ما يجعل كفّة الميزان ترجح إلى عاصي. والحقّ أنّ حضور هذا النقر هنا يبدو مفتقراً إلى الالتماع العاصويّ. ولكن في ظلّ الالتباس في القرائن، يبقى السؤال عن هويّة ملحّن هذه القصيدة معلّقاً وإن كنّا نميل إلى عزوها إلى الشقيق الأصغر.

قصائد أخرى

تتعذّر الإحاطة بكلّ ما أنتجه الأخوان رحبانيّ من قصائد نظماً وتلحيناً. غير أنّ العناصر التحليليّة التي تبسّطت فيها هذه الدراسة قادرة، في رأينا، على تزويدنا بمفاتيح منهجيّة تتيح الكشف عن هويّة ملحّن معظم القصائد الرحبانيّة. ولا شكّ في أنّها تشكّل منطلقاً لتدبّر الإشكاليّة ذاتها في عدد كبير من أعمال الأخوين من خارج القصائد، مع الاعتراف بضرورة تشذيب الأدوات المنهجيّة التي تمخّضت عنها هذه الصفحات وتوسيعها وإخضاعها على الدوام للمساءلة النقديّة والتصحيح.

ومن ثمّ، فإنّ الالتفات إلى بعض القصائد التي لم يجرِ التطرّق إليها أعلاه يجعلنا نجزم، مثلاً، بأنّ رائعة الأخوين «أمس انتهينا» هي من تلحين عاصي، وذلك لأنّها تشتمل على كثير من العناصر العاصويّة التي طالعتنا في قصائد الخمسينات والستّينات كالتدرّج التلحينيّ الصبور والاستناد إلى إيقاع «الوحدة». وتنطبق الملاحظة ذاتها، على الأقلّ من حيث الخاصّة الأولى، أي التدرّج، على «يبكي ويضحك»،[88] «هموم الحبّ»، «مروج السندس»،[89] «نجمة الكتب» و«قال يا بيتاً لنا». ونرصد المواصفات ذاتها في «عصفورة الشجن»، التي يذكّر مناخ مقدّمتها الموسيقيّة، فضلاً عن ذلك، بأغنية «وطا الدوّار»، وهي بشهادة زياد الرحبانيّ من تلحين أبيه. كما نلاحظ مناخاً عاصويّاً جليّاً في «لا تسألوني ما اسمه حبيبي»[90] و«يا عاقد الحاجبَين»[91]. أمّا قصيدة «شال»،[92] وهي تحفة رحبانيّة من حيث شفافيّة الجملة الموسيقيّة والأداء الفيروزيّ الرقيق، فلا يخفى على المدقّق أنّها تذهب في اتّجاهات تلحينيّة مختلفة، إذ تشهد كلماتها الأولى،[93] مثلاً، على قفزاتٍ واسعةٍ نسبيّاً تغطّي مسافة عشر درجات من السلّم الموسيقيّ. وتالياً، لا نخالنا مخطئين إذا زعمنا أنّنا هنا أمام لحن منصوريّ بامتياز.[94]

خاتمة

من الممكن متابعة هذا التمرين في التتبّع الموسيقيّ لأعمال الأخوين إلى ما لا نهاية، وذلك بالنظر إلى غزارة إنتاجهما، ولا سيّما طرحُ السؤال عن هويّة ملحّن قصائد غاية في الأهمّيّة لم نعرّج عليها مثل «قصيدة جبران»، في صيغتيها القصيرة والموسّعة، و«ردّني إلى بلادي»[95]. ولكن لا مناص، في نهاية المطاف، من أن تكون هناك خاتمة لهذه الرحلة التحليليّة في قصائد الأخوين منذ انطلاقتها مع مطلع الخمسينات وصولاً إلى ما صارت عليه في أواسط السبعينات.

والحقّ أنّ ما رشح عن دراستنا من نتائج يبيّن أنّ الشقيق الأصغر منصور كان ميّالاً، منذ الخمسينات، إلى الذهاب بقصائده الملحّنة صوب مناخات مغايرة لأجواء القصيدة العربيّة التقليديّة. أمّا الشقيق الأكبر عاصي، فنجده يعتصم بكثير من قواعد هذه القصيدة، من «إلى راعية» مروراً بدمشقيّات الستّينات وصولاً إلى «قصيدة لبنان»، وذلك طبعاً من دون أن يتخلّى قيد أنملة عن مغامرته التطويريّة التي رسمت للقصيدة العربيّة، في النصف الثاني من القرن العشرين، لغةً جديدةً وعبرت بها إلى أمداء لم تلجها من ذي قبل. بإزاء ذلك، ليس غريباً أن تكون معظم القصائد التي «طار بها»[96] الصوت الفيروزيّ، على تعبير منصور، وأحبّها الناس وحفظوها وما زالوا يردّدونها إلى اليوم هي من تلحين عاصي، وذلك من دون أن نقلّل طبعاً من أهمّيّة الإبداع المنصوريّ، ولا سيّما في فلسطينيّاته. فإذا بحث المرء عن تعبير يصف به هذين العملاقين من حيث عبقريّتهما التلحينيّة، لما وجد ربّما أفضل ممّا قيل، ذات يوم، في الشاعرَين الأمويَّين العظيمين، نعني بهما الفرزدق وجرير: كان الشقيق الأصغر منصور«ينحت من صخر»، فيما الشقيق الأكبر عاصي «يغرف من بحر».

ملحق: مَن ألّف ماذا؟

«ولعاصي المقدرة على كتابة القصيدة الفصحى، إلاّ أنّ منصور كرّس لها وقتاً أكثر وأعطاها الكثير من وقته في الاطّلاع والمناقشات والتجربة». هذا الكلام للناقد الفنّيّ نزار مروّة يدلّ على أنّ القصائد الرحبانيّة لم تكن جميعها من نظم الشقيق الأصغر منصور. ولكنّ الأرجح أنّ الأخير كان يتفوّق على شقيقه في النظم بالفصحى من حيث المقدرة وبلاغة التعبير الشعريّ والقدرة على استنباط الصُوَر. وربّما يؤكّد هذا ما يقال عن الشاعر سعيد عقل، صديق الأخوين، إنّه أقنع

عاصي بالعزوف عن كتابة قصائد بالفصحى. هل هناك معيار أو مجموعة معايير تتيح لنا رصد بعض القصائد التي وضعها عاصي بالفصحى، وتالياً الكشف عن تلك التي ألّفها منصور؟

إنّ التمعّن في الصورة الغنائيّة التي تحمل عنوان «النهر العظيم»، وهي بشهادة عاصي من تأليفه شعراً وموسيقى، يشي بأنّه كان يجنح إلى السهولة في العبارة والصور إلى حدّ السقوط أحياناً في تكرار غير ممدوح من وجهة نظر شعريّة.[97] ويدلّ على هذه الظاهرة قوله، مثلاً، «جئنا نسقي الأغنام من مائك يا نهر (...) واملأ قِرَبَ الرعيان من مائك يا نهرُ». فضلاً عن ذلك، نلاحظ أنّ عاصي يلجأ إلى ألفاظ نعثر عليها في القاموس، ولكنّها توحي بشيء من الركاكة البلاغيّة، كما في عبارات مثل «ولنا فيها صغار وعيال» أو «دوّر الدولاب».

مثل هذه الظواهر يستوقفنا في قصائد أخرى ويستحثّنا، تالياً، على عزوها إلى عاصي. ففي مُغنّاة «الليل أناشيد»، مثلاً، أبيات شعريّة يلقيها الرحبانيّ بصوته فيها إعادة لعبارة «هل يُنسى الذي كانا» في البيت الرابع بعد ورودها في البيت الأوّل، وهذا أيضاً ضرب من تكرار غير ممدوح، لأنّه يختصّ بالقافية. من جهة أخرى، في مطلع هذه المُغنّاة ينشد الجوق «يا ليل إذا قيل/الحبّ أضاليل/ فأجب الحبّ دروب/والعمر مواويل». هنا، نحن أمام أبيات تفتقد إلى شيء من الرابط المنطقيّ. فكون الحبّ دروباً والعمر مواويل إن هو إلاّ جواب ضعيف حيال مَن يزعم أنّ الحبّ مجرّد أضاليل. في المقابل، ثمّة في هذه الصورة الغنائيّة قصيدة بعنوان «أهلاً بصاحبنا القديم»[98] تختلف جذريّاً عن الأبيات التي يلقيها عاصي من حيث قوّة تركيبها وجزالة معانيها، ولا نخالنا نجانب الحقيقة إن قلنا بنسبتها إلى منصور. إذا كانت هذه الملاحظات صائبة، فهي تلقي ضوءاً على طريقة عمل الأخوين، إذ يمكن صورةً غنائيّةً لحّنها عاصي وألّف معظمها أن تنطوي على أبيات شعريّة تعود إلى شقيقه الأصغر، علماً بأنّه ليس من الضروريّ أن تمتّ هذه الأبيات بصلة مباشرة، من حيث المعنى، إلى سياق العمل الغنائيّ ككلّ.

نعثر على شيء يشبه ما ذهبنا إليه في لوحة غنائيّة أخرى ذات طابع أندلسيّ هي «الحبّ القديم». فكلمات هذه المغنّاة تعكس، على وجه العموم، جوّاً عاصويّاً كمثل هذين البيتين: «عتب الهوى والليل صاحبنا/بشؤوننا وشجوننا دارِ/فإذا أطلّ على منازلنا/حنّت إليه ستائر الدار». ولكنّ هذا العمل الغنائيّ ينطوي أيضاً على أبيات بديعة من حيث قوّة المعنى وجمال الصورة، ما يسوقنا إلى اعتبارها من تأليف منصور، وهي: «بالورد بالنوم الملوّن بالندى/حلّفتُ قلبي أن يحبّ ويسعدا/

ما باله أرخى الجناح ميمّماً/دار الجمال فهمّ ثمّ تردّدا/ما باله وعلى مدى شرفاتها/نسجت له البيض الزنابق موعدا/هل يهتدي قولوا له أن يهتدي/قلبي فقد هرب الزمان وما اهتدى/يا قلب ها عاد الربيع وفي الربى/باسم الهوى كرّ الهزار وأنشدا/الحبّ والأحلام والقمر الذي/يأتي إلى الشبّاك يستجدي الندى/جاؤوا إليك ألا تردّ سلامهم/أصحابنا يا قلب مدّ لهم يدا». من اللافت أنّنا نعثر في هذه الأبيات على عدد من الظواهر التي تطالعنا في قصيدة نسبتها إلى منصور أكيدة هي «لقاء الأمس». فاللجوء إلى التراكم في البيت الأوّل من دون حرف العطف يقابله في «لقاء الأمس» قول الشاعر «بالدفء بالضوء بالأقمار بالشهب». وتصادفنا الظاهرة ذاتها في قصيدة «أمس انتهينا»،[99] ما يحدونا تالياً على نسبتها بدورها إلى الشقيق الأصغر. فضلاً عن ذلك، ثمّة في الأبيات التي أوردناها أعلاه تكرار ممدوح، لكونه ليس جزءاً من الكلمات التي تصنع القافية، أي بخلاف ما رصدناه في «النهر العظيم» و«الليل أناشيد»، مثل فعل «يهتدي» وعبارة «ما باله». وهذا يقابله في «لقاء الأمس» عبارة مثل «حيرى أنا يا أنا»، التي تتكرّر في مطلع بيتين.

وبما أنّ الشيء بالشيء يُذكر، يبدو أنّ منصور الرحبانيّ كان مولعاً بهذا النوع من التكرار الممدوح، إذ يلجأ إليه في غير قصيدة، مثل «خذني بعينيك» في قوله «يا طيّب القلب يا قلبي»، أو في «إليك أتوب» عندما يكتب «فيا صيف هذا الصيف». ويدفعنا هذا إلى أن نعزو له قصائد أخرى يستوقفنا فيها هذا النوع من التكرار الجميل، الذي يكاد يغيب عن الأعمال الشعريّة التي يمكن الجزم بنسبتها إلى عاصي. من هذه القصائد المنصوريّة «أقول لطفلتي»، حيث يكتب الشاعر «أقول لطفلتي إذا الليل بردُ/وصمت الربى ربىً لا تُحدّ»، و«سيّد الهوى»، التي نقرأ فيها «وشدا بلبل شدا/بالجمال والذِكَر»، و«سنرجع يوماً» ببيتها الجميل «هنالك عند التلال تلال/تنام وتصحو على عهدنا»[100]. ولعلّ هذا يرسّخ الفرضيّة التي ذهبنا إليها أعلاه أنّ القصائد الرحبانيّة التي جمعها ونشرها منصور في كتاب «قصائد مغنّاة» من المرجّح أن تكون كلّها من نظمه.[101] وهي تُظهر، في أيّ حال، قدرة الشاعر الرفيعة على استنباط الاستعارات غير المألوفة واللافتة شعريّاً مثل «زنابق الوقت» (أحترف الحزن والانتظار)، «بَنَيتُ أهلاً آخرين» (أحترف الحزن والانتظار)، ينهمر الصباح (يا شام عاد الصيف)، فاقطفي الأحزان (لو يشرى الغفا). كما إنّ هذه القصائد تشي بمجموعة ألفاظ محبّبة إلى قلب ناظمها، مثل الأفعال «نهب»[102]، «راح»[103]، «رحل/ارتحل»[104]، «خلّى»[105]، و«غسل»[106] ولفظَي «هدب»[107] و«تعب»[108]، وبميل الشاعر إلى استباق الإسم بضمير يرتبط به.[109]

بالعودة إلى عاصي، يمكن أيضاً أن ننسب له، على سبيل المثال لا الحصر، وذلك للأسباب التي أتينا على ذكرها أعلاه، ولا سيّما السهولة وضعف التركيب، القصائد الآتية: «أسمر يا أسمر»، «عَبَر الحلو وحيّا»، «هوذا نيسان»، موشّح «لوّني الدنيا» واللوحة الغنائيّة «أغاني من بلادي». ففي القصيدة الأولى نجد أبياتاً مثل «كبرت عن حبّنا/وربّنا أكبر» و«يا سمرةً ما بدا/بمثلها عنتر». وفي الثانية نقرأ «ثَقُل الحبّ عليّا/وحبيبي ما درى». وفي الثالثة «كم وكم فتىً/ضاحك لِمَن/يا قمر». وفي الموشّح «لنا كوخنا والحيّ يسهر عندنا/نغنّي وشمل العاشقين جميع». أمّا اللوحة الغنائيّة، فتعكس لا ميل كاتبها إلى السهولة في التعبير فحسب، كما في قوله «ومواويل/كيف تميل/يولد رزق ومحاصيل»، بل حتّى لجوءه إلى كلمات مستقاة من العامّيّة مثل «غنوة» بمعنى «أغنية».

تبيّن هذه الجولة السريعة أنّ معظم القصائد التي وضعها الشقيق الرحبانيّ الأكبر ترجع إلى حقبة الخمسينات. فإذا كان ما يُنقل عن الشاعر سعيد عقل أنّه وراء امتناع عاصي عن نظم قصائد بالعربيّة الفصحى صحيحاً، يكون الأخير قد انقطع عن كتابة مثل هذه القصائد خلال الستّينات، وانصرف إلى التأليف الموسيقيّ والتأليف الشعريّ بالعامّيّة فقط تاركاً لشقيقه الأصغر منصور مهمّة وضع القصائد واللوحات الشعريّة الكبرى التي انطبعت في ذاكرة الفيروزيّين على أنّها من تأليف الأخوين مثل «حصاد ورماح» و«جسر العودة» و«الحكاية الكبيرة».

تيجان المُلك وأيدي الأطفال

القائد والحاكم والشعب
في مسرح الأخوين رحبانيّ
(1962- 1972)

القائد والشعب: ملاحظات أوّليّة

من شيخ المشايخ في مسرحيّة «جسر القمر» (1962) مروراً بالمختار في «بيّاع الخواتم» (1964) وصولاً إلى داجور ملك سيلينا في «هالة والملك» (1967)، تحضر شخصيّة القائد في أعمال الأخوين رحبانيّ المسرحيّة بكثافة وتسبغ عليها بعداً سياسيّاً لا ريب فيه. في «جسر القمر»، مثلاً، يضطلع شيخ المشايخ بدور مركزيّ في إعادة تشكيل العلاقة بين أهل الجسر وأهل القاطع وتحويلها إلى علاقة سلاميّة، وذلك بعد إدراكه مغزى حضور البنت المسحورة وكلامها على الكنز والسلام في مشهد دراميّ يكاد يفضي إلى معركة دمويّة بين الجانبَين المتصارعَين. وفي «بيّاع الخواتم» يضع المختار، عبر اختراعه شخصيّة راجح، مداميك واقع بديل يهدف إلى إذكاء خيال أهل القرية ونفث البطولة في وجدانهم. ولكنّ «الخبريّة» سرعان ما تتطوّر على هواها وتصبح مفتوحةً على عدد من السيناريوهات «الصعبة»، ولا سيّما عبر مشهدَين متناقضَين: أوّلاً رفض اثنين من شباب الضيعة تصديق خطاب المختار وسعيهما إلى استغلال ما ينطوي عليه من كذب، وثانياً تحوّل راجح إلى حقيقة، ولكنّها غير منسجمة مع الصورة العدوانيّة التي رسمها له المختار. بذا، يحيلنا النصّ المسرحيّ إلى كلّ الالتباسات التي يمكنها أن تعتري شخصيّة القائد، من السعي إلى استدرار عطف الناس عبر نشر الأكاذيب وصولاً إلى اختراع عدوّ وهميّ يبرّر بقاءه في السلطة، وذلك بقطع النظر عن أنّ الأخوين رسما لمسرحيّتهما نهايةً سعيدةً تتوافق مع إيمانهما بأنّ الخير في

الإنسان أقوى من الشرّ وأبقى. أمّا في «هالة والملك»، فتنقلب الأدوار، إذ يتحوّل مختار «بيّاع الخواتم» إلى مدينة بأسرها تقرّر أن تلعب لعبة الكذب كي تستغلّ مليكها. ولا يفضح المدينة العائمة على الكذب سوى فتاة بسيطة تأتي مع أبيها السكّير من «خارج الأسوار»،[110] إذا جاز التعبير. ويوحي الحوار بين الملك والصبيّة الغريبة على مشارف نهاية المسرحيّة بأنّ افتضاح الكذبة لا ينجم عنه بالضرورة اطمئنان الملك إلى الواقع المتغيّر، بل يدفعه نحو عدد من الأسئلة الجديدة أهمّها كيفيّة التعامل مع شعب يكذب.

ينتج من هذه الملاحظات السريعة أنّ شخصيّة القائد، بكلّ ما يحيط بها من تساؤلات، حاضرة بقوّة منذ انطلاقة مسرح الأخوين في شكله «الرسميّ» مع مطلع الستّينات. ولكنّ الأكيد أيضاً أنّ مسرحيّة «هالة والملك» تدشّن انطلاقة مرحلة جديدة لا تنحصر في انتقال هذا المسرح من إطار القرية إلى إطار المدينة، بل تطاول أيضاً انتقال شخصيّة القائد، بوصفه ملكاً أو حاكماً، إلى مركز الدائرة مع أعمال مثل «الشخص» (1968) و«جبال الصوّان» (1969) و«يعيش يعيش» (1970) و«صحّ النوم» (1970) و«ناطورة المفاتيح» (1972). وفيما تتّسم «الشخص» بتشريح معمّق لبنى الفساد في السلطتَين التنفيذيّة والقضائيّة، وذلك حين يتحوّل القضاء إلى أداة للظلم والحاكم إلى «شخص»، أي إلى خيال لا يحكم، يطالعنا تحليل مكثّف لأنماط العلاقة بين ذوي السلطة والشعب في كلّ من «جبال الصوّان» و«يعيش يعيش» و«ناطورة المفاتيح». يجدر في هذا السياق الانتباه إلى أمرين. أوّلاً: تتمثّل شخصيّة الحاكم في «جبال الصوّان» بالطاغية فاتك المتسلّط. ولكنّ الحاكم هنا محتلّ يأتي من الخارج ولا يمتّ إلى الشعب بأيّ صلة، حتّى إنّ «جبال الصوّان» ربّما تكون المسرحيّة الوحيدة في إنتاج الأخوين التي تضفي على «الغريب» و«الخوارجيّ» مثل هذا الطابع السلبيّ، وذلك بخلاف شخصيّات مثل هَولو وراجح وبيّاع «دواليب الهوا» (1965) وزيّون. ومن ثمّ، فإنّ قراءةً متمعّنةً لهذا العمل تحدونا على التمييز بين شخصيّة الحاكم المحتلّ، من جهة، وشخصيّة القائد، التي يمثّلها مدلج ومن بعده ابنته غربة، من جهة أخرى. والحقّ أنّ ما سيستوقفنا في متن البحث بالنسبة إلى هذا العمل المسرحيّ هو خصوصاً العلاقة بين القائد والشعب، وذلك لما تنطوي عليه هذه من غنى المضامين الرمزيّة. الملاحظة الثانية هي أنّ مسرحيّة «ناطورة المفاتيح» لا تشكّل، في إطار المسرح الرحبانيّ، نهاية التبصّر في إشكاليّة العلاقة بين القائد والحاكم والشعب. فهذا التبصّر يتواصل في «بترا» (1977) وحتّى في «صيف 840» (1988)، التي تحمل توقيع منصور الرحبانيّ منفرداً. ولكنّ دراستنا هذه ترسم لذاتها حدّاً لا تتعدّاه هو «ناطورة

المفاتيح»، لكون هذا العمل يشكّل ذروة التفكّر الرحبانيّ في الإشكاليّة المطروحة هنا قبل إصابة الشقيق الأكبر عاصي بانفجار في الدماغ العام 1972. إنّ السطور الآتية إن هي إلاّ محاولة لتحليل هذا التفكّر وإلقاء بعض الضوء عليه في الأعمال الثلاثة التي اخترناها نموذجاً،[111] وذلك من زاوية المناخ المجتمعيّ والثقافيّ الذي انطبع به إنتاج الأخوين المسرحيّ.

جبال الصوّان: حلم القيادة الجماعيّة

تسقط بلاد «جبال الصوّان» بعد مئة ليلة مقاومة ضد جيش فاتك المتسلّط. يقف القائد مدلج وحيداً على البوّابة بعدما تسرّب الخوف إلى قلوب مقاتليه. يحلّهم من تبعيّتهم له، ويسقط منفرداً سقوط الأبطال. بعد تسع سنوات من الاحتلال، تظهر غربة، إبنة مدلج الوحيدة، على نحو مفاجئ: تعود لتحرير الأرض. إنّ استخدام لفظ «أرض» في صيغة التعريف المطلقة، أي عبر تجريدها من الإضافة كما في عبارة «أرض الوطن» مثلاً، ليس عاديّاً. فهو يتجاوز المعنى الوضعيّ للتحرير، أي طرد محتلّ من بقعة جغرافيّة معيّنة، إلى الإيحاء بالعلاقة الحميميّة بين الإنسان والأرض. وربّما يحمل في ثنيّاته نوعاً من «التقنيم» للأرض، أي إظهارها بمظهر كائن مستقلّ ذي حياة في ذاته وفي بعد علائقيّ مع الإنسان. يسيطر على مشهد عودة غربة مناخ من الأسراريّة تشكّل الموسيقى اللافتة في تصاعدها ودراميّتها أحد أبرز دعائمه. ويتّصف هذا المناخ ببعد خارق يعبّر عنه سلك خفيّ يؤمن أهل جبال الصوّان بوجوده بين المنظور وغير المنظور. فالسماء، بغيومها وألوانها، تنبئ بوصول غربة عبر عوامل طبيعيّة تشكّل لغةً ترميزيّةً ذات طابع نبويّ. عائلة مدلج «منذورة للبوّابة»، أي إنّ مصير غربة الحتميّ هو أن تقضي على البوّابة مثل أبيها وجدّها من أجل الوطن. تتعقّد الأحداث على نحو دراماتيكيّ، وتنتهي المسرحيّة بانتصار أهل جبال الصوّان وهرب فاتك المتسلّط مع جنده، إذ «ورا كلّ صخرة، تحت كلّ شجرة، بفيّة كلّ بيت عم يخلق ولد لمدلج».

إنّ التعبير عن حميميّة العلاقة بين القائد والشعب شديد البروز في هذا العمل المسرحيّ. تسعى غربة، منذ قدومها، إلى جمع شتات أهل جبال الصوّان الذين انفرط عقدهم إثر موت مدلج. تخاطبهم جماعيّاً بوصفهم «أهلها»، وتدعوهم إلى تمزيق الأثواب السوداء. تغنّي معهم في أعيادهم وأفراحهم لا بوصفها قائداً ومحرّكاً فقط، بل في صفتها جزءاً لا يتجزّأ من الأنظومة الاجتماعيّة والثقافيّة في بلاد غابت عنها مرغمةً سنين طويلة. والحقّ أنّ غربة العائدة لا تخوض صراعاً مع

المحتلّ المتسلّط فحسب، بل مع أهل وطنها أيضاً، الذين طغت الفردانيّة على حياتهم. صراعها الأهمّ هو مع الصورة المتحكّمة في أذهانهم عن عائلة مدلج، إذ ينظرون إليها على أنّها سلالة بطريركيّة مقدّسة، سلالة قادة، صدقيّة القائد فيها تقوم على حقّه الطبيعيّ في أن يرث أسلافه. ولكنّ غربة تدرك أنّ تجربة القائد الفرد، الذي يلتفّ الناس حوله إلى أن يضع الموت حدّاً لزعامته، محكوم عليها بالفشل. الحلّ هو في تحويل زمام القيادة إلى الشعب نفسه، بحيث لا تعود شخصيّة القائد محوريّة، لأنّ الوعي السياسيّ يكون إذّاك متوافراً لدى كلّ فرد من أفراد الشعب. غربة تعي أيضاً أنّها الأخيرة في سلالة مدلج، وأنّ عليها أن تحقّق ما فشل أسلافها في تحقيقه، إذ بعد موتها ستنقرض سلالة القادة. لا شكّ في أنّ اختيار شخصيّة فتاة لتحرير الأرض كان محكوماً عند الأخوين رحبانيّ بحضور فيروز وضرورة اضطلاعها بالدور المركزيّ في اللعبة المسرحيّة. ولكنّ العمليّة التأليفيّة نجحت في دمج هذا العامل بالسياق الدراميّ وبالمعطيّات الثقافيّة التي تمخّض عنها النصّ، بحيث اكتسبت شخصيّة غربة منحىً رمزيّاً سنسعى إلى إيضاح بعض معالمه.

تمثّل غربة الانتقال من نظام القيادة الفرديّة الذكوريّ الطابع إلى نظام الوعي السياسيّ الجماعيّ الذي تدشّنه الأنثى. الخلفيّة المجتمعيّة والثقافيّة التي تضاعف زخم هذا الانتقال هي ذهنيّة سائدة في بلادنا قوامها أنّ العنصر الأنوثيّ يشكّل انقطاعاً للنسل، لكونه يستتبع شرخاً في التوارث التواصليّ لاسم العائلة. نحن هنا أمام معطىً مجتمعيّ يتعارض والمعطى البيولوجيّ، حيث الأنثى وحدها تضمن التواصل بين جيل وآخر. فالأمومة يقينيّة ظاهرة للجميع فيما الأبوّة ذات طابع ملتبس، لكون الأمّ وحدها هي التي تعرف هويّة والد أطفالها، أو والديهم. غير أنّ هذه القرينة البيولوجيّة لا تحول دون أن يكون الذكر، في العقليّة الشرقيّة، هو مَن يضمن استمرار السلالة. ومن ثمّ، تكتسب شخصيّة غربة في «جبال الصوّان» منحىً رمزيّاً، لأنّها الأنثى التي منها ينطلق نسل القادة الجدد. هذا يتمّ في آخر المسرحيّة، وتحديداً في عمليّة الإخصاب التي تتحقّق بفضل عرس غربة مع الأرض. في القسم الثاني من العمل المسرحيّ، ثمّة تركيز على فكرة العرس، حتّى إنّ عرس إحدى فتيات جبال الصوّان، أي بنت أبي صقر، يغدو مجرّد رسم للعرس «الثاني»، أي موت غربة على البوّابة. وتؤكّد الأنشودة الأخيرة في المسرحيّة هذا الاستنتاج عبر إطلاقها لقب «العروس» على غربة: «مجد العروس/غمر الأرض/والطاغي هرب من صوتا/تاجا علي/تاجو انكسر/والقوي وقع بالهزيمة». عرس غربة، أي اقترانها بأرض جبال الصوان، هو العمليّة الإخصابيّة التي ينبثق منها نسل جديد من القادة لا يقوم على منطق التوريث الذكوريّ، بل على الوعي السياسيّ الجماعيّ الذي

تصنعه الأنثى، وفي هذا انقطاع جذريّ عن المعادلة السياسيّة التي كانت مهيمنةً على بلاد جبال الصوّان قبل عودة غربة: «ولاد مدلج، إخوة غربة، عم يخلقو كلّ يوم».[112]

يعيش يعيش: خريطة الانقلابات الملتبسة

إثر عمليّة انقلابيّة ناجحة، يلجأ الأمبراطور المخلوع إلى دكّان هيفا وجدّها أبو ديب الواقع في بلدة حدوديّة تحوّلت، بفعل فشل السلطة الحاكمة، إلى بؤرة للمهرّبين رغم حضور الكراكون والشاويش وتردّد بعض الشخصيّات السياسيّة إليها من وقت إلى آخر. يتعرّض الأمبراطور المتنكّر في هويّته الجديدة، أي بوصفه برهوم، إلى خبرتَين محوريّتَين تفضيان إلى «انقلاب» آخر في عالمه الداخليّ الراكد وإلى اهتزاز فلسفته السياسيّة والخلقيّة القائمة على فصل واضح بين الخير والشرّ وعلى تغبيط الحاكم بوصفه مؤتمناً على أنظومة حكم متوارثة: أحاديث مترجّحة بين النظريّات السياسيّة الكبرى ويوميّات البشر العاديّين مع هيفا، ولقاء عاصف بالمهرّب ملهب يتناولان فيه مسألة التهريب الواقعة في المنطقة الرماديّة بين القانون ومعاناة الناس. يقرّر الأمبراطور، في صفته برهوم، خوض مغامرة الاستيلاء على الحكم ثانيةً عبر انقلاب جديد يقوم به مع المهرّبين وقطّاع الطرق، وعلى رأسهم ملهب. وتزيّن له نفسه أنّه سيحمل معه إلى خبرة الحكم الجديدة هذه كلّ ما تمخّض عن مكوثه في الدكّان من شعور بمآسي الناس العاديّين وظروفهم الصعبة، التي كان غافلاً عنها وهو بعد أمبراطور. ولكنّ الشاويش، بعد نجاح الانقلاب، يسارع إلى تنفيذ رغبة برهوم القديمة في تفتيش دكّان هيفا وجدّها لما عُرف عنهما من ميل إلى إيواء الخارجين عن القانون. وينتهي العمل المسرحيّ بخيبة أمل مريرة تعبّر عنها أغنية فيروز: «طلع المنادي ينادي/ما فيهاش إفادة/ الرعيان بوادي/والقطعان بوادي».

تتّخذ اللغة المسرحيّة في «يعيش يعيش» طابعاً مغرقاً في الواقعيّة. فتغيب اللمسات الترميزيّة ذات الطابع الملحميّ التي تتّصف بها «جبال الصوّان»، وتتقلّص اللمحات الشعريّة الحاضرة بكثافة في «الشخص». تصعّد «يعيش يعيش» المناخ التشاؤميّ الذي رأيناه يتسلّل إلى «الشخص»، بما يشكّل شرخاً واضحاً مع تفاؤليّة أعمال الأخوين المسرحيّة قبل «هالة والملك». ويبلغ هذا التصعيد ذروته في المشهد الأخير الذي يكرّس انسداد أفق العلاقة بين الحاكم والشعب عبر معادلة جغرافيّة مقفلة. فالرعيان، أي الحكّام، في وادٍ، والقطعان، أي الشعب، في وادٍ آخر. لا يسعى المؤلّفان هنا إلى

تفكيك المعطيات العلائقيّة السائدة، إذ هما حريصان على أن يسبغا على كلّ طرف دوره التقليديّ. فالحكّام يضطلعون بدور الرعاية. والمحكومون مرعيّون. بيد أنّ أزمة الانقطاع في التواصل تبلغ أوجها التعبيريّ عبر وجود كلٍّ منهما في بقعة مختلفة لا يربطها بالبقعة الأخرى أيّ جسر أو برزخ. ولئن يتوقّع المتلقّي أن يكون الحكّام في حال من الارتياح، بالنظر إلى أنّهم يرعون أنفسهم عوضاً من الاهتمام بالشعب، وأن يرزح الناس تحت ثقل عدم الرعاية، فإنّ المؤلّفَين يقلبان الآية، إذ يضحي وادي الحكّام بقعةً مظلمةً تهبّ فيها ريح عاتية[113] فيما وادي القطعان مكان مضيء تخيّم عليه أجواء المطر اللطيف والصيف والغناء[114]. أمّا استعارة «الطيران» المشتركة، فهي تارةً سلبيّة تخدم فكرة الخوف من اندثار المناصب السياسيّة وطوراً إيجابيّة تشير إلى الاقتراب من النور.

لا ريب في أنّ المشهد الختاميّ في «يعيش يعيش» هو الأكثر إفصاحاً عن جغرافيا اللا-تواصل بين الحاكم والشعب، وذلك بالنظر إلى تركيبة العمل المسرحيّ الدراميّة، فهو يقع بعد وصول الأمبراطور إلى سدّة الحكم من جديد في صيغة التخفّي التي ارتضاها لنفسه. ولكنّ اللافت أيضاً أنّ هذا المشهد يستبقه، ويمهّد له بمعنىً ما، «انقلابٌ» من نوع آخر هو تتويج أمّ عبده، وهي سيّدة بسيطة طاعنة في السنّ تعيش قرب دكّان هيفا وجدّها. تبدأ الحكاية حين يعثر أبو ديب، خلال رحلة صيد فاشلة، على مشلح الأمبراطور مرميّاً على الحدود، فيصطحبه معه. وبعد صراع بين الأهالي على ملكيّة المشلح، مع ما يتخلّل ذلك من رغبة دفينة في قطعة القماش الثمينة وحذر ممّا قد يترتّب على المالك الجديد من مسؤوليّة سياسيّة، تقرّر أمّ عبده الاحتفاظ بالمشلح والتمتّع بفضائله في ردّ البرد عنها خلال أزمنة الصقيع. فينبري الحاضرون إلى تتويجها ملكةً على سطوحهم وشبابيكهم في زمن غياب السلطة وتلهّي الحكّام بمصالحهم: «لبست المشلح/عصاها الصولجان/لون الأحمر/يا لون الملوك/لبست المشلح/توّجوها الجيران/على طواق الدوري/وسطوح البيوت». هكذا يستبق تتويجُ أمّ عبده، بديلاً من الحكّام الفعليّين، إعلانَ هيفا في المشهد الأخير من «يعيش يعيش» أنّ وادي الناس مساحة منفصلة تماماً عن بقعة الحكّام، وكأنّ الأخوين رحبانيّ يشيران إلى أنّ هذه المساحة المتفلّتة القادرة على التطوّر بحسب منطقٍ خاصٍّ بها عادت غير محتاجة إلى سوى ملكةٍ من نسيج الناس العاديّين كي تسوس أمورها. طبعاً، لسنا هنا أمام مَلَكيّة بالمعنى السياسيّ المألوف، بل بمعنى السيادة الشعريّة على الشبابيك التي تفترشها طيور الدوري وسطوح المنازل المتواضعة. واللافت أنّنا نرصد أيضاً توتّراً، كنّا قد اهتدينا إلى بعض معالمه في «جبال الصوّان»، بين مبدأ ذكوريّ يعبّر

عنه الأمبراطور البائد وجيل الحكّام الذين يشبهونه، ومبدأ أنوثيّ يتمثّل في شخصيّة أمّ عبده، المرأة العجوز البسيطة.

ناطورة المفاتيح: ملك في القعر

تقضي أصول لعبة الحاكم والمحكوم بأن يكون الحاكم واحداً والمحكومون كثراً. فهم لو لم يكونوا كذلك، لما احتاجوا إلى حاكم ينظّم شؤونهم. ولكن، ماذا لو اختلّت هذه القاعدة البسيطة؟ ماذا لو تساوى الحاكم والمحكومون عدداً وأصبح الشعب فرداً واحداً؟ فرضيّة أقلّ ما يقال فيها إنّها غير واقعيّة. ولكن، حين تختلط الأدوار وتتراكم العوامل، لا بدّ من توجيه الأمور إلى حدّها الأدنى أو الأقصى بغية إيجاد التفسير الصحيح لها: مبدأ رياضيّ بسيط تعلّمناه في دروس الجبر. هذا بالضبط ما يقوم به الأخوان رحبانيّ في «ناطورة المفاتيح»، وذلك بعدما استعانا بالمبدأ ذاته في شريطهما السينمائيّ «بنت الحارس» (1968)، حيث وجّها الأمور إلى حدّها الأقصى في كفرغار عبر خلوّها من اللصوص بحيث انتفت أيضاً ضرورة وجود الحرّاس.

غيبون، ملك سيرا وخادم الشعب، يفرض على الناس ضريبةً جديدةً اسمها «حصّة الملك»، ويجعل نفسه شريك النصف في الممتلكات والمحاصيل. تترافق الجباية مع سجن مراد الأسمر، رفيق الملك على مقاعد الدراسة، وقتل ديك الميّ، بائع اللوز البسيط. يبلغ الظلم ذروته، ويقرّر الشعب بقيادة زعمائه، وفي مقدّمتهم بربر، الرحيل الجماعيّ. وحدها زاد الخير تؤثر البقاء من أجل الذين ماتوا ضحيّة استبداد الملك، وكأنّها تريد نفسها شاهدةً على الطغيان لئلاّ تندثر ذكرى الذين رحلوا ظلماً. يسلّمها السكّان مفاتيح بيوتهم، ويهجرون المملكة. عودة الملكة من زيارة مملكة أبيها تفجّر الموقف. يكتشف قائد الحرس أنّ المملكة خالية، إذ لم يستجب أحد لأمر الملك بتزيين الشوارع. وتضطرّ الحاشية منفردةً إلى استقبال الملكة العائدة، ما يثير نقاشاً حادّاً داخل العائلة الملكيّة. بعد الاستقبال، تظهر زاد الخير ويتيقّن الملك من حراجة موقفه، لأنّ رعيّته باتت مقتصرةً على فرد واحد. تضطرّه زاد الخير إلى إلغاء الضريبة الجديدة من دون أن يتمكّن من اتّخاذ أيّ إجراء ضدّها خوفاً من رحيلها وصيرورته بلا رعيّة. يحاول تخطّي المأزق عبر إطلاق السجناء. ولكنّ هؤلاء يهربون بدورهم. المشهد الأخير هو مشهد المواجهة بين الملك «فوق» والرعيّة- زاد الخير «تحت». الرعيّة ترفض الصعود كي تتسلّى مع الملك، وتطالبه بالنزول لأنّ «الشوك غطّى

الشوارع ولازم حدا يدعّس». والملك يرفض النزول لأنّه الملك. يتطوّر الجدل، وتقرّر زاد الخير الرحيل، لأنّ بقاءها يعني بقاء الملك ويجعل رحيل الآخرين غير ذي فائدة: «وكلّ ما أبعد مسافة، عرشك بيغرق شبر، حتّى توصل أنت للأرض، وأنا للحرّيّة». هكذا يضطرّ الملك إلى «النزول»، ويستعطي أمام البيوت الفارغة عودة الشعب. تنتهي المسرحيّة بنشيد «غنّي يا مدينة/وسعي يا مدينة/ رجعوا الناس/وعمرت المدينة».

الملك، ذلك اللغز، حضارات الشرق القديمة تجعل منه مخلوقاً يتساوى والآلهة. فهو تارةً ابن مباشر لهم يتفنّن الشعراء في وصف أصوله الإلهيّة والتغنّي بها، وطوراً نائبهم على الأرض والوسيط بينهم وبين البشر. أمّا حضوره، فيضمن توازن العناصر وعدم اختلاطها لئلاّ ينهار نظام الطبيعة. دور الوساطة هذا، الذي اضطلع به الملك منذ أقدم العصور، أدّى إلى ارتباط الوظيفة الكهنوتيّة به. فهو، في غالبيّة الأحيان، الكاهن الأعلى الذي يقدّم الذبائح باسم الشعب. صورة الملك هذه، الآتية من الأزمنة الغابرة، لا تزال شديدة التأثير في ذهنيّة الإنسان المعاصر. وهي تشكّل خلفيّةً صالحةً لاستقراء جدليّة العلاقة بين الملك والشعب في «ناطورة المفاتيح».

لا يخرج النصّ المسرحيّ عن إطار هذه الأنظومة العقليّة. فالملك يعي ذاته صاحب امتيازات خاصّة. وينسب إلى نفسه حقّ مشاركة الناس في ممتلكاتهم ومحاصيلهم، مبرّراً هذا عبر إيديولوجيا «الحقّ الطبيعيّ»، أي بادّعائه استمداد امتيازاته من مجرّد كونه ملكاً، ومن دون الاحتياج إلى أيّ صفة قانونيّة أخرى: «أنا الملك... والملك بيملك كلّ شي». هو يعتبر نفسه مخوّلاً طبيعيّاً لأن يكون ملكاً، ولا يرى في سلطته تكليفاً من الشعب: «لشو بدّي أدرس، كنت عارف حالي بدّي صير ملك»، يقول واصفاً أيّام طفولته. لا شكّ في أنّ هذا الحقّ نابع، في رأيه، من النظام الوراثيّ الذكوريّ، الذي وجدناه يتحكّم في عقول أهل جبال الصوّان. أنظومة تميّز الملك «طبيعيّاً» تجد لها أصداء عند الشعب: «دخلك شو بيشتغل الملك»، تسأل إحدى النساء زاد الخير. والسؤال هذا يعكس الاعتقاد أنّ الملكيّة ليست بوظيفة، بل هي صفة طبيعيّة. ولكنّ النصّ المسرحيّ يمهّد، منذ البدء، لانهيار هذه المنظومة في المشهد الأخير. فالملك يعزف القيثار، أي إنّه ينفعل بالموسيقى كسائر البشر، ويتشاجر مع الملكة كجميع المتزوّجين. أمّا رحيل الرعيّة، وفيما بعد زاد الخير، فهو الحدث الأهمّ على هذا الصعيد، إذ يشكّل البرهان العكسيّ القاطع الذي يبدّد أنظومة السلطة القائمة على الحقّ الطبيعيّ، ويبيّن أن لا مصدر آخر للحكم سوى الشعب، وكأنّ الملك لا يستعيد «طبيعته الأصليّة»، أي تساويه بالناس، إلاّ عبر معموديّة «نزوله» في المشهد الأخير، فيستحقّ غفران

خطاياه: «نزل الحاكم/لعند الناس/فات على بيوتن/صار من الناس/قعد عالمقاعد/سهر بالزوايا/يومها انغفرت/كلّ الخطايا». ونلاحظ في هذا المقطع الشعريّ الاستعاضة عن لفظ «ملك» بكلمة «حاكم» الضعيفة، ما يكرّس نهاية أسطورة الحقّ الطبيعيّ المرتبط بالملكيّة.

ولكن، في «ناطورة المفاتيح» ثمّة توتّر آخر يرتبط بشخصيّة الملك. وهو صراعه، في الفصل الثاني من المسرحيّة، مع زاد الخير على الحقّ في تمثيل الشعب، أي على ما أشرنا إليه أعلاه بوصفه الوظيفة الكهنوتيّة المنوطة بالملك تقليديّاً. من الواضح أنّ ملك «ناطورة المفاتيح» لا يرى نفسه ناطقاً باسم الشعب وممثّلاً له فحسب، بل يحصر هذه الوظيفة في شخصه، وينكرها على سواه: «حرام هالناس، قدّيش صار في عم يحكو بإسمن. وأنا شو؟ أنا الوحيد اللي إلي حقّ إحكي بإسم الناس». ولكنّ الفصل الثاني يشهد تجريد الملك من هذه الوظيفة وانتقالها إلى زاد الخير. إنّ أوّل ما يتيح استنتاجاً من هذا النوع هو سياق المسرحيّة العامّ. فزاد الخير تصبح الشعب فعليّاً إثر رحيل الآخرين. وحصر مفهوم الشعب في حدّه الأدنى، أي الفرد الواحد، هو الذي سيقود إلى التطوّر الحاسم، بحيث يكتشف الملك أنّه ليس وحده مبدأ النظام والتوازن في المملكة: «صار العرش بإيد زاد الخير، وبديت تهزّو». فضلاً عن ذلك، ثمّة لغة طقوسيّة رمزيّة ترافق مشهد تسليم المفاتيح وتعبّر عن «كهنوت» زاد الخير الأنوثيّ الطابع: «سلّموني مفاتيح بيوتن، ورسموني ناطورة المفاتيح». إنّ فعل «رسموني»، الذي يشير في القاموس الدينيّ العامّيّ إلى إقامة الكهنة المسيحيّين، محمّل بهذا البعد الكهنوتيّ الذي يُضفى على زاد الخير. واقعة تسليم المفاتيح تتجاوز، إذاً، معناها الوضعيّ، لتصبح حفل إقامة زاد الخير كاهنةً للشعب عوضاً من الملك، لكونها تضحي قادرةً، عبر استلام المفاتيح، على تمثيل الآخرين واختصارهم. ولعلّ هذا الطابع الكهنوتيّ هو الذي يفسّر اللغة الأخيريّة الغالبة على المشهد، والتي تعكس انتظار زمن لم تتحدّد معالمه بعد: «زاد الخير، انطري المفاتيح للزمن الثاني». وتكتمل الصورة عبر لغة شعريّة تردّد صدى عناصر ميثولوجيّة قديمة: «رح إلبس فقري وتعاستي، وتوّج حالي بالأعشاب البرّيّة، واتمشّى بإحتفال تحت زينة الشجر وقبّة السما». من الجليّ أنّ عبارة «قبّة السما» تعكس الفهم الميثولوجيّ للعالم، وخصوصاً لدى الإغريق القدماء، الذين كانوا يعتبرون السماء مساحةً دائريّةً تحوط بالأرض. أمّا تتويج الرأس بالأعشاب البرّيّة والاحتفال تحت زينة الشجر، فيذكّران بالنساء اللواتي كنّ يرافقن إله الخمر اليونانيّ ديونيسوس، هائمات في البراري، محتفلات وحاملات أغصان الكرمة. الصورة تذكّر أيضاً ببعض لوحات إله النور اليونانيّ أبولون، التي يبدو فيها متوّجاً بالغار، شجرته المفضّلة. أخيراً، نلاحظ أنّ

نبرة زاد الخير تتحوّل بعد هجرة الشعب، بفعل الأداء الفيروزيّ المتألّق، إلى نبرة فيها الكثير من السلطة والأسراريّة معاً، وذلك بعكس نبرة الفتاة البسيطة في المشاهد الأولى، ما ينسجم ودورها الكهنوتيّ. كهنوت زاد الخير الأنوثيّ هذا يتوق باستمرار إلى التماهي مع مبرّر وجوده، أي الشعب، ويرفع الصلاة انطلاقاً من إدراكه جسامة المسؤوليّة الملقاة على عاتقه في إعادة تحقيق التوازن الذي فشل الملك في تحقيقه: «لا تتركني/لا تنساني/يا شمس المساكين».

غير أنّ هذا كلّه لا يعني تجريد الصفة الملكيّة في ذاتها من كلّ قيمة. والحقّ أنّ الأخوين رحبانيّ يحرصان على تذكيرنا، في المشهد الختاميّ، بأنّ للملك مجداً ينبثق من دوره لا يسع أحد إنكاره: «لا تخلّوا الملك ينطر عالبواب». ولكنّه المجد الذي يؤول إلى اللامعنى ما لم تُردم الهوّة بين الحاكم والشعب، ما لم يصبح تاج الملك لعبةً في أيدي الأطفال: «جايبلكن مجد المملكة وتاج الملك، وزّعوهن عالولاد، خلّيهن يتسلّوا». هذا المشهد يجسّد عودة الأمور إلى ما يجب أن تكون عليه. فالملك يسمّي أفراد الشعب بأسمائهم - والإسم، في حضارات الشرق الأدنى القديم، يدلّ على حقيقة المسمّى وجوهره -، ويزورهم وكأنّه صديقهم من زمان بعيد: «وصل الضيف وأنا على بابي/قلّي جايي زور صحابي/قعدت وسألني وصار يحاكيني/ويسمّيكم ويسمّيني».

خلاصة

تبدو عودة الشعب في نهاية المشهد الأخير من «ناطورة المفاتيح» حدثاً رمزيّاً من خارج سياق التركيبة المسرحيّة، إذ على قدر صعوبة التصوّر أن يرحل شعب بأسره، يصعب التصوّر أن يعود هذا الشعب بمجرّد دعوة توجّهها له زاد الخير، وذلك رغم ما تتّسم به من صفة كهنوتيّة. ومن ثمّ، فإنّ المشهد الأخير يبدو أكثر قرباً من منطق الحلم من وقوعه في دائرة التطوّر الدراميّ الطبيعيّ للأحداث. ولكنّ هذا لا يعني طبعاً أنّ هذه العودة ليست «حقيقيّةً» بالنسبة إلى مؤلّفَي النصّ المسرحيّ. هي حقيقيّة على قدر حضورها في وجدانهما وإفصاحها عن رؤية مثاليّة قادرة على التأثير في الواقع وتغييره، كما هو حال كلّ حلم إنسانيّ أصيل.

هل من الممكن تلمّس شيء من خطّ بيانيّ تصاعديّ في ما يقدّمه الأخوان من معالجة لإشكاليّة العلاقة بين القائد والحاكم والشعب من «هالة والملك» وصولاً إلى «ناطورة المفاتيح»؟ الحقّ أنّ عمليّتنا التحليليّة لا توحي بوجود مثل هذا الخطّ، بل تشير إلى نموذج لعلّه دائريّ، بمعنى

أنّ المؤلّفَين يتناولان الفكرة ذاتها من زوايا مختلفة، ويسعيان إلى إماطة اللثام عمّا تنطوي عليه من أبعاد عبر إضاءات متنوّعة. ففيما نجدهما في «جبال الصوّان» يبحثان عن تأصيل الوعي السياسيّ لدى أفراد الشعب عبر تخطّي أنظومة القائد القائمة على الحقّ الوراثيّ، نراهما يتخلّيان في «يعيش يعيش» عن طوباويّة أحلام من هذا النوع، ويستنجدان بنموذج جغرافيّ يكرّس الانقطاع بين الحكّام والمحكومين. ولكنّ انعدام صلة الوصل بين الواديَين لا يؤذن بالتصدّع فقط، بل يبشّر أيضاً بقدرة جيل المحكومين على الاستمرار والتنامي من تلقاء ذاته تواكبه مَلَكيّة شعريّة رمزيّة تسهر على الشبابيك والسطوح. فإذا كان الجميع في «جبال الصوّان» مدعوّين إلى صيرورتهم أولاداً لمدلج، أي إلى التحلّي بنسبة عالية من حسّ القيادة والوعي السياسيّ بغية دحر الطاغية المحتلّ، فإنّهم في «يعيش يعيش» يحيون باستقلال أسياداً على ذواتهم، لأنّ الحكّام تخلّوا نهائيّاً عن مهمّتهم الأصليّة.

ولكن، ما إن يصبح الناس فريسةً لظلم لا يطاق حتّى تتبدّل الصورة من جديد، ويتبنّى الأخوان نموذجاً جغرافيّاً أكثر دراميّة، ولكنّه أيضاً أكثر تعبيراً عن الاتّصال بين رقعة الحاكم ورقعة الناس. الملك هنا يعيش «فوق». ولكنّه أيضاً مشدود إلى أسفل، إلى «تحت»، إلى مدى أصحاب البيوت، الذين هجروا سطوحهم وشبابيكهم لأنّ الأرض «تضيق» حين يقع الظلم، كما تقول غربة في «جبال الصوّان». وتقوم وظيفة الكاهنة الأنثى، التي تمثّل الشعب وتختصره، في أن تعيد هذا الملك إلى رشده كي يكتشف أنّه مجرّد حاكم يستمدّ مشروعيّته من أولئك الذين «ركبوا عربات الوقت» ورحلوا وتركوا المدينة للشوك يتعرّش في ساحاتها.

لا خطّ بيانيّ إذاً، ولا تصاعد، بل انكباب على القضيّة ذاتها من زوايا مختلفة ووفق سياقات مختلفة. وفي كلّ هذا صراعٌ بين مبدأ ذكوريّ يهيمن عليه الطغيان وضغط الذهنيّات البائدة وآخر أنوثيّ نبويّ غالباً ما يعبّر عنه الحضور الفيروزيّ المبدع في إيحائيّته وقدرته على الانتقال من الهدوء إلى الغضب، ومن الوداعة إلى الثورة. وفي كلّ هذا أيضاً، إيمانٌ رحبانيّ لا يتزعزع بأنّ الإنسان هو القيمة الكبرى، بأنّه هو مَن يضفي على العالم، على البيوت والساحات والشوارع والسطوح وطاقات الدوري، معناها الأخير، وبأنّ مجد القادة والحكّام لا قيمة له ما لم تتحوّل تيجان المُلك إلى لُعَبٍ في أيدي الأطفال.

«الانتظار خلق المحطّة»

قراءة تحليليّة

في «محطّة» الأخوين رحبانيّ[115]

«ثمّة منطق للمخيّلة لا يتماهى ومنطق العقل، حتّى إنّه ربّما يتعارض وإيّاه. ومع ذلك، ينبغي للفلسفة أن تأخذه في الاعتبار (...) هو شيء يشبه منطق الحلم، ولكنّه حلم غير متروك لنزوة الخيال الفرديّ، لكونه حلم المجتمع بأسره».

برغسون

مقدّمة

المزارع سعدو يزرع أرضه بطاطا، ويغنّي مع زوجته استعداداً لقدوم الشتاء. فجأة، تظهر وردة وتسأل عمّا إذا كان تران الشمال قد وصل. يستغرب سعدو السؤال، إلا أنّ وردة تصرّ على وجود محطّة في أرضه. اهتمام سعدو بوردة يثير غيرة زوجته، التي تنشر خبر مجيء وردة وأكذوبة القطار. ولكنّ الإشاعة لا تلبث أن تتطوّر في سياقات اجتماعيّة مختلفة وبحسب مضامين جديدة: اللصّ الذي كان يلاحق وردة كي يسلبها حقيبتها يبدأ بيع تذاكر القطار الآتي. الناس يُقبلون على شراء بطاقات للسفر، لأنّ الرحيل يصبح وعداً بنمط حياة مختلف وهرباً من رتابة الحاضر.

كبار الرأسماليّين يجدون في إشاعة قدوم التران خطّةً دبّرها الملاّكون لرفع سعر أراضيهم، ويقرّرون استغلالها لإطلاق مشاريع جديدة. الدولة الممثّلة برئيس البلديّة تجد ذاتها مضطرّةً إلى مواكبة التيّار وتدشين المحطّة. ولكنّ الانتظار يطول، وتتراجع الحركة الدراميّة الخارجيّة بغية التركيز على تحليل أعمق للشخصيّات التي تدور في فلك المحطّة. رئيس البلديّة، الذي صرف الموازنة على المنتظِرين، يقرّر بدوره تسخير إشاعة قدوم التران لطموحاته السياسيّة. اللصّ- قاطع التذاكر يكتشف أنّ المحطّة سلبته حرّيّته. ويحاول إقناع زوجة سعدو، التي تعصف بها الغيرة، بالتأثير في الناس وطرد الأمل بقدوم التران من نفوسهم. مارد الشكّ النائم يستيقظ في وردة نفسها، ويجد له متنفّساً في حوار لها مع نفسها، مع وردة الأخرى التي لا تؤمن بمجيء التران. ولكنّ المحطّة عادت ليست ملك الذين اخترعوها، وتفشل محاولة زوجة سعدو ورئيس البلديّة «قتل» المحطّة، أمّا وردة، فينتصر فيها الإيمان الساطع بقدوم هذا الآتي «من قلب الضو». فجأة، يظهر ضابط الشرطة الذي كان يلاحق تطوّر إشاعة التران بواسطة مخبريه، ويأمر بالقبض على وردة وقاطع التذاكر وإعدامهما. ولكن، في اللحظة الحاسمة، يُسمع صفير التران الآتي وصوتٌ يأمر المسافرين إلى الشمال بالاستعداد. وردة تطلب من اللصّ قطع تذكرة لها، ولكنّ ذاك يجيب بأنّ التذاكر انتهت. ويُقفَل الستار على تكرار مطلع أغنية «أيماني ساطع».

هذا، باختصار، مضمون مسرحية «المحطّة» للأخوين رحبانيّ، التي عُرضت على خشبة قصر البيكاديللي العام 1973. غنيّ عن القول أنّ لغة هذا العمل المسرحيّ ومضامينه لا تسمح بفهم سطحيّ. بيد أنّه من اللافت أنّ «المحطّة»، من حيث أنّها إنتاج أدبيّ، لم تحظَ بعد بدراسة وافية تسعى إلى استقرائها والخلوص إلى الأبعاد الجديدة التي تكشفها في خضمّ الخبرة الإنسانيّة. وتالياً، فإنّ هدف مساهمتنا هذه هو سدّ هذه الثغرة، وذلك عبر اعتماد منهج التحليل الأدبيّ، مع التركيز على معالم معنويّة ثلاثة نعتبرها أساسيّةً لفهم المسرحيّة بوصفها عملاً أدبيّاً.

الانتظار والحلم في وجههما الوجوديّ

إنّ قراءةً أوّليةً لسياق الأحداث تسمح بالاستنتاج الآتي: «المحطة» هي مسرحية الإنسان المتعَب من رتابة الحياة اليوميّة، والمستعدّ لتصديق كذبة في سبيل العثور على معنىً جديد لحياته العبثيّة.[116] تؤكّد هذه القراءةَ المقاطعُ الغنائيّةُ التي يُنشدها أوّل «المسافرين» الواصلين إلى المحطّة،

العربجي والقبضاي والمغترب، وهي متماثلة في تشديدها على أنّ الدافع للسفر هو الهرب من الحاضر إلى واقع جديد يعد بالهناء والسعادة: «ولمّا بتوصلوا عأرض جديدة/مندورة للعمر الهني». والحقّ أنّ فعل الانتظار الذي يقوم به المسافرون طوال المسرحيّة إن هو إلاّ تعبير عن التشبّث بهذا الحلم الواعد بمستقبل أفضل مغاير للحاضر. ولكنّ هذا التحليل لا يستنفد إشكاليّة الانتظار والحلم التي يعبّر عنها العمل المسرحيّ. لذا، سنحاول الذهاب خطوةً أبعد في مساءلة النصوص عن هذا الأمر.

المفتاح، في رأينا، لخطوة كهذه هو القول الغريب الذي تطلقه وردة عندما يعبّر قاطع التذاكر المزيّف عن اقتناعه بعدم قدوم القطار: «الانتظار خلق المحطّة، وشوق السفر جاب التران». لا ريب في أنّ هذا القول غاية في الإرباك، لكونه يخالف المسار الطبيعيّ للأمور. فالمتلقّي يعرف أنّ انتظار الناس بدأ بعدما أطلقت وردة فكرة المحطّة. ولكنّنا نسمع هنا، خلافاً لكلّ توقّع، أنّ الانتظار سبق المحطّة، حتّى إنّه هو الذي خلقها. في حوار آخر مع اللصّ تقول وردة: «المحطّة كانت موجودة. سعدو كان زارع فوقا بطاطا، وأنا طلّعتها من تحت البطاطا». المحطّة، إذاً، كانت قائمةً منذ البدء، ولو في شكل خفيّ، تحت حقل البطاطا، أي بالتأكيد قبل مباشرة الناس انتظار التران، الذي يبدأ فعليّاً مع شرائهم التذاكر الأولى، ولا يتكرّس دراميّاً إلاّ في الفصل الثاني من المسرحيّة. كيف يمكن أن يكون الانتظار هو الذي خلق المحطّة؟ أيّ نوع من الانتظار هو هذا؟

طبعاً، قد يقول قائل إنّ المقصود في قول وردة «الانتظار خلق...» هو المحطّة في معناها الملموس، أي من حيث كونها أبنيةً ومنشآت قامت البلديّة بتشييدها بعد تجمّع الناس وابتدائهم الانتظار. غير أنّ سياق المسرحيّة العامّ لا يؤيّد هذا الحلّ، وذلك لسببَين: أوّلاً، لا يشير نصّ المسرحيّة إلى بناء المحطّة في ذاتها، بل إلى بناء مطعم وفندق، وإلى صرف رئيس البلديّة الموازنة على المنتظِرين، لا على منشآت المحطّة. ثانياً، المحطّة في المسرحيّة قائمة في المطلق وبصرف النظر عن المنشآت والأبنية الملموسة. المحطّة، في كلّ بساطة، ليست مجرّد أبنية، بل أكثر من ذلك. فاستعمال الأخوين رحبانيّ كلمة «المحطّة» يتجاوز المحطّة الوضعيّة إلى المعنى المجرّد. ويؤكّد هذا، الحديثُ في الفصل الثاني عن «قتل» المحطّة. الحقيقة الأهمّ، إذاً، وجود المحطّة لا كمنشآت، بل كفكرة في أذهان الناس. وحدها الفكرة يمكن قتلها، أي حمل الناس على نسيانها. هنا، نعود لنطرح السؤال من جديد: ماذا يعني أنّ الانتظار خلق المحطّة؟ كيف يمكن الانتظار أن يكون سابقاً للمحطّة؟

المقصود، في رأينا، نوع من الانتظار الوجوديّ المتأصّل في الطبيعة البشريّة أساساً، وليس التران والمحطّة إلاّ واحداً من تعبيراته. فالانتظار الوجوديّ يعبّر عن ذاته في أشكال الحياة الكثيرة من دون أن يستنفده أيّ منها. الإنسان يظهر هنا، إذا جاز التعبير، كحيوان منتظر، أو، على الأصحّ، ككائن انتظاريّ. في الفكر الرحبانيّ، ثمّة أشكال كثيرة يظهر عبرها هذا الانتظار الوجوديّ الذي يجعل الإنسان في قلق وتوتّر دائمَين، ولعلّ أهمّها الحبّ، وهو غالباً ما يقترن لدى الأخوين بالانتظار.[117]

الرديف العلائقيّ (corrélat) للانتظار في «المحطّة» وشرط وجوده الضروريّ هو الحلم. فإذا كان الانتظار، في نهاية المطاف، هو الطاقة الانتظاريّة التي لا تستنفدها أشكال الانتظار الملموسة، ما يؤدّي غالباً إلى شعور بالخيبة والإحباط، فإنّ الحلم هو، وفق المنطق ذاته، الطاقة الحلميّة المخزونة في الطبيعة البشريّة بقطع النظر عن أشكال الحلم. في مسرحيّة «المحطّة»، ثمّة حلم في المطلق ومن دون أن يتماهى هذا مع «الحلم بِـ». نسمع، مثلاً، أنّ وردة «أتت من الحلم». التران، إذاً، هو الكشف عن طاقة حلم كامنة لدى الناس، وذلك على نحو مستقلّ عن ظروف حياتهم. الحلم كامن في سعدو منذ أن كان طفلاً يسمع هدير الريح ويسافر معه. الزواج الذي بات، في نظره، مؤسّسةً اجتماعيّةً رتيبةً لم يخنق طاقة الحلم هذه، التي تصبح لديه سفراً داخليّاً وغربةً عن زوجته، أقرب الناس إليه: «أنا ما جبتلّو السفر/كان السفر عندو (...) بالليالي هو وحَدِّك/من جوّا يسافر/بقلبو يسافر/بالرّيح يسافر»، تقول وردة لزوجته. «الريح بتصير تران»: هكذا تحاول وردة إدخال سعدو المبتدئ سرَّ الحلم القابع فيه. العبارة ليست مصادفة. فالريح حقيقة نشعر بوجودها، بيد أنّنا لا نلتقطها؛ في كلّ مرّة هي تتجاوز ذاتها وتتجاوزنا. هي كطاقة الحلم تماماً، التي لا تزول بتحقّق الأحلام. الحلم متوثّب لا قرار له. من هنا، تتشكّل صورة الريح مدخلاً صالحاً لولوج سرّه. الريح، إذاً، تتجاوز معناها الفيزيائيّ لتشير إلى الحلم في حقيقته الوجوديّة، وتعبّر عن ديناميّته. ظروف الحياة على اختلافها تكشف الحلم وتجعله ملموساً، ولكنّها ترسم له أيضاً قنوات وقوانين، فيصبح الحلم «حلماً بِـ»، برحلة أو بثروة مثلاً. هذا الحلم غالباً ما يكون فرديّاً كما لدى سعدو. ولكنّ أهمّيّته في «المحطّة» تكمن في اتّخاذه طابعاً جماعيّاً فيصبح «حلم المجتمع بأسره»[118]، على تعبير برغسون. الحلم الجماعيّ ربّما يتجاوز الحلم الفرديّ من حيث سعة مضامينه، ولكنّه أسير القوننة الاجتماعيّة، التي تجد في المسرحيّة تعبيرها الأقوى عبر تبنّي رئيس البلديّة فكرة المحطّة ومحاولة استغلالها لمآربه السياسيّة.

التوتّر بين الواقع والحلم

لعلّ أبرز معضلة تواجهها أيّ قراءة تفسيريّة لمسرحيّة «المحطّة» هي المشهد الختاميّ، أي مجيء التران وعدم تمكّن وردة من السفر. لماذا لم تتمكّن وردة من الحصول على بطاقة؟ للوهلة الأولى، ثمّة أكثر من إمكان جواب يتبادر إلى الذهن. هل حاول قاطع التذاكر الانتقام من وردة عبر عدم تزويدها ببطاقة لأنّ مجيء التران يستتبع انحباسه في المحطّة والحدّ من حرّيّته، التي كانت كنزه الأثمن خلال زمن اللصوصيّة؟ هل أراد استبقاءها إلى جانبه لأنّه يحبّها؟ هل عدم تمكّن وردة من السفر عقاب لها لكونها أضلّت الناس أو شكّكت، في لحظة من اللحظات، في مجيء التران؟[119]

تحريض اللصّ زوجةَ سعدو على «قتل المحطّة» يوحي بأنّ مشكلته هي مع المحطّة في ذاتها، التي تجاوزت كذبة وردة وأصبحت قضيّة الناس جميعاً، لا مع صاحبة الفكرة. فهو يقول إنّه لو لم تأتِ وردة، لأتت وردة أخرى. أهمّيّة دور وردة تنحصر إذاً، في رأيه، في القيادة التي مارستها: «الناس متل الغنم دايماً ناطرين راعي. إجت وردة وقالت في محطّة وعنّدت لحقوها». ورغم أنّه يشير صراحةً في حواره مع زوجة سعدو إلى حبّه لوردة، ويحاول إقناع الأخيرة بالهرب معه، غير أنّ هذا التفصيل يكاد لا يشغل أيّ دور في سياق المسرحيّة العامّ. أمّا فرضيّة عقاب وردة على تضليلها أو شكّها، فتبدو أيضاً بعيدة الاحتمال، إذ بعد قدوم التران عادت وردة لا تمارس دور المضلّل، والحقّ أنّ الإيمان ينتصر فيها، في آخر المطاف، رغم شكّها. ومن ثمّ، نعتقد أنّه من الضروريّ طرح السؤال في شكل مختلف، لأنّ نصّ المسرحيّة لا يسمح بجواب على اللماذا. الأصحّ، في تصوّرنا، هو السؤال عن الوظيفة التي يؤدّيها مصير وردة النهائيّ، أي عدم تمكّنها من ركوب القطار، في سياق المسرحيّة العامّ. الجواب عن السؤال المطروح ممكن، في رأينا، إذا تمّ اللجوء إلى ما يُعرف بِالـ modèle actantiel، وهو نموذج لتحليل الأساطير والقصص الشعبيّ أتى به غريماس،[120] وفيه يعيد شخصيّات الحكاية الشعبيّة إلى نماذج ستّة:

المُرسِل (destinateur) ⇦ الموضوع (objet) ⇦ المستلِم (destinataire)

المساعد (adjuvant) ⇦ الذات (sujet) ⇨ الخصم (opposant)

إذا تأمّلنا، على سبيل المثال، مسرحيّة «الليل والقنديل» للأخوين رحبانيّ، وهي شبيهة، إلى حدّ بعيد، بالقصص الشعبيّ، لوجدنا أنّ هذا النموذج قادر على تفسير تركيبة الشخصيّات والبنية الدراميّة فيها، بصرف النظر عن تفاصيل الأحداث. فالذات (sujet) هو هَولو الذي يفتّش، في شكل غير واعٍ، عن الموضوع (objet)، أي تغيير صورته لدى أهالي القرية. فالشرّ الذي هو عليه مجرّد ردّ فعل على تحالفهم ضدّه مع ديبة الساعية إلى الانتقام منه، لكونه لم يتجاوب مع حبّها له. وتالياً، تشكّل شخصيّة ديبة الخصم (opposant) فيما يمارس خاطر، إبن الضيعة المتحالف مع هَولو، دور المساعد (adjuvant). المُرسِل (destinateur) هو منتورة، التي تنجح بفضل موقفها المنفتح على هَولو في تبديل نظرة أهل الضيعة إليه. أما المستلِم (destinataire)، فهو هَولو نفسه. هكذا يصبح النموذج المشار إليه أعلاه في «الليل والقنديل» كالآتي:

المُرسِل = منتورة ⇦ الموضوع = القبول ⇦ المستلِم= هَولو

المساعد = خاطر ⇦ الذات = هَولو ⇨ الخصم = ديبة

لا ريب في أنّ هذا النموذج يشكّل هيكليّة كثير من الحكايا والأساطير في تراث كلّ شعب من الشعوب. وهو، فضلاً عن ذلك، صالح لتفسير الكثير من مسرحيّات الأخوين رحبانيّ مثل «جسر القمر» و«ناطورة المفاتيح» و«ميس الريم». ولكنّ مشكلة هذا النموذج هي عدم انطباقه إلاّ على حكايات ذات نهاية سعيدة. فهو عاجز، مثلاً، عن تفسير عدد من الأساطير اليونانيّة التي لا تنتهي بانهزام الخصم وحصول الذات على ما تشتهيه. وقد حاولت مدرسة علم الاجتماع البنيويّ الفرنسيّة سدّ هذه الثغرة عبر إضافة عنصر على النموذج يكمن في انتقام الخصم من المرسِل على نحو ما. نورد، هنا، مثالاً من الميثولوجيا اليونانيّة هو قصّة بروميثيوس، الذي احتال على أبي الآلهة، زوس، وساعد البشر على الحصول على النار. لو كانت قصّة بروميثيوس تنتهي هنا، لكان النموذج المعروض أعلاه يتناسب وهيكليّتها. ولكنّ القصّة تنتهي بانتقام زوس، عدوّ البشر، من بروميثيوس بواسطة ربطه إلى صخرة وإرسال أحد النسور كي يلتهم كبده كلّ يوم. ومن ثمّ، نحتاج إلى عنصر جديد يضاف إلى النموذج، هو انتقام الخصم من المُرسِل، أي زوس من بروميثيوس. هذا العنصر الإضافيّ قادر على تفسير بعض القصص الشعبيّ والميثولوجيّ الذي ليس بحكاية انتصار، كما في زواج الأميرة من الأمير، بل يؤول إلى ضرب من الفشل والحرقة والخيبة. شرط تطبيق هذا النموذج المعدَّل هو اشتراك المُرسِل مع الذات في شيءٍ من ضعفها، أي نوع من التضامن الوجوديّ

معها، ولو اختلفت الأدوار، وإلاّ كان انتقام الخصم من المُرسِل مستحيلاً. فإذا ظلّ المُرسِل غريباً عن القضيّة التي يخدمها، ولم «يتوحّد» بها، لا يمكن القصّة أن تنتهي إلاّ بانتصار، إذ أنّى للخصم الانتقام من مُرسِل لا يؤدّي إلاّ دوراً خارجيّاً. بروميثيوس، مثلاً، ليس مجرّد كائن إلهيّ يتساوى في قوّته وجبروته مع زوس، بل إنّ حبّه للبشر، وتفضيله إيّاهم على الآلهة، جعله يختبر شيئاً من الضعف. هذان التضامن والتوحّد مع قضيّة البشر يجعلان انتقام زوس منه ممكناً. بيد أنّ مدرسة علم الاجتماع البنيويّ لا تتوقّف هنا، بل تستعمل هذا النموذج للخلوص إلى تفسير للقصص الميثولوجيّ عموماً يعتبر أنّ أهمّية الميثولوجيا لا تقوم في أحداث قصصها بالذات، بل في تعبير هذه الأحداث عن بنية هي الصراع الدائم بين قطبين في الحياة الإنسانيّة لا يمكن التوفيق بينهما.[121] هكذا تصبح قصّة بروميثيوس، بصرف النظر عن التطوّر الدراميّ لأحداثها، تعبيراً عن الصراع بين الطبيعة، المتمثّلة في حال الإنسان قبل حصوله على النار، والحضارة، ويُرمز إليها بالنار، هذا الصراع الذي ما زال الإنسان يعاني منه حتّى اليوم. الحال المأساويّة التي يؤول إليها بروميثيوس إشارة إلى انتقام الطبيعة من الحضارة. وهذا ما نصادفه في الظواهر الطبيعيّة الكثيرة التي هي بمثابة ردود فعل على محاولات الإنسان المتكرّرة ترويض الطبيعة والسيطرة عليها بواسطة العلم والتقنيّة. إذا قرأنا قصّة بروميثيوس بوصفها حكاية تحضّر الإنسان عبر حصوله على النار، لدلّت نهاية القصّة، أي انتقام زوس من بروميثيوس، على أنّ الصراع بين الطبيعة والحضارة مستمرّ ولا سبيل إلى تفاديه، ذلك بأنّه ينتمي إلى صميم الحياة الإنسانيّة في مأساويّتها.

بعد هذا الاستطراد الطويل، يُطرح السؤال عن علاقة هذا كلّه بمسرحيّة «المحطّة». في الواقع، نحن مقتنعون بإمكان تطبيق النموذج المعروض أعلاه على «المحطّة»، وذلك على الشكل الآتي:

المُرسِل = وردة ⇦ الموضوع = المحطّة/التران	⇦	المستلِم = عامّة الناس
المساعد = اللصّ/سعدو ⇨ الذات = عامّة الناس	⇨	الخصم = الواقع الرتيب/ضابط الشرطة/زوجة

يدلّ هذا النموذج على تعقّد التركيب في أدوار الأشخاص الذين يدورون في فلك المحطّة. فاللصّ يتّخذ تارةً دور المساعد، وطوراً دور الخصم عبر تحريضه زوجة سعدو ضدّ المحطّة. كذلك وردة الأخرى، الشكّاكة، يجب تصنيفها في خانة الخصم رغم أنّ سياق المسرحيّة يشدّد على التصاقها بوردة الأولى، التي تشغل دور المُرسِل. غير أنّ هذه التعقيدات لا تغيّر في جوهر محاولتنا التفسيريّة القائمة على إمكان عزو كلّ شخصيّة من شخصيّات المسرحيّة إلى واحد من المحاور الستّة في نموذج غرايماس. ولكنّ التحليل لا يتوقّف هنا، لأنّ «المحطّة» ليست قصة انتصار تنتهي بوصول التران وسفر الجميع، بل بفشل وردة في الحصول على تذكرة. هنا، إذاً، لا بدّ من اللجوء إلى العنصر الذي أضافته مدرسة علم الاجتماع البنيويّ، أي الانتقام الذي يصيب المُرسِل في آخر المطاف. إنّ ما عالجناه في القسم الأوّل من هذه الدراسة يبيّن أنّ واحداً من المحاور الأساسيّة في مسرحيّة «المحطّة» هو الصراع بين الحلم والواقع. هذا الصراع هو قدر الطبيعة البشريّة. فالإنسان يصطدم، في كلّ مرّة، بالهوّة بين كثافة الطاقة الحلميّة الوجوديّة الكامنة في ذاته وضحالة الواقع حين يتحقّق الحلم. هذا يؤدّي بالضرورة إلى التوثّب نحو حلم جديد وانتظار جديد، لأنّ الطاقة الإنسانيّة على الحلم والانتظار لا تعرف قراراً. هنا، نصل إلى الجواب عن سؤالنا المطروح في بدء القسم الثاني من هذه المحاولة التفسيريّة: ما هي وظيفة المشهد الختاميّ في «المحطّة»؟ كما أنّ المشهد الأخير في قصّة بروميثيوس يعبّر عن الصراع بين الطبيعة والحضارة، وذلك عبر انتقام زوس من بروميثيوس، كذلك يمثّل المشهد الأخير من «المحطّة» الصراع الدائم في حياة الإنسان بين الحلم والواقع. في هذا المشهد، يترجَم انتصار الحلم بقدوم التران. ولكنّ الواقع ينتقم من الحلم عبر توجيه ضربة إلى المُرسِل، أي وردة، التي مكّنت الناس من تخطّي واقعهم. وظيفة المشهد الأخير تقوم، إذاً، في دلالته على أنّ الصراع بين الواقع والحلم إشكاليّة متأصّلة في حياة الإنسان لا يمكن الهروب منها أو تفاديها. لقد أشرنا أعلاه إلى أنّ شرط مثل هذا التفسير هو ضرب من تضامن المُرسِل، أي وردة، مع الذات، أي عامّة الناس. هل نعثر في «المحطّة» على ما يوحي بهذا التضامن؟

بعد ترويج وردة لفكرة مجيء التران، تطلّ وردة أخرى من أعماقها لتقول شكّها معلنةً أنّ الحلم بمجيء التران ليس سوى كذبة كبيرة. التفسير الأقرب منالاً هو أنّ هذا المقطع يمثّل الشكّ الذي يعتري أيّ نفس مؤمنة. فالإيمان ليس معطىً موضوعيّاً غير قابل للتغيّر، بل هو في صعود ونزول دائمَين. شيء مثل هذا نقرأه عن يوحنّا المعمدان في سياق الأناجيل، إذ بعدما عمّد يسوع الناصريّ في الأردنّ وشهد له، أرسل تلاميذ يسألونه عمّا إذا كان هو المنتَظر أم أنّ عليهم أن ينتظروا آخر (متّى 11/ 2- 3؛ لوقا 7/ 18- 20). ولكنّ هذا التحليل لا يستنفد مضامين حوار وردة مع ذاتها. هذا الحوار غاية في الأهمّيّة، لكونه المكان الوحيد في المسرحيّة الذي نسمع فيه شيئاً عن ماضي وردة الآتية من الحلم والغيب: «حلّفتك رجعي، عبيتك رجعي. لشو إرجع أنا بيتي معي، بيتي معي. شو بنا نسينا الحبّ، دهب الزمان؟ إيّام الحبّ عشب بيدبل بالشمس، غنّية بتهرب من وجّ الشمس. رجعي وانطري قدّام الباب، حلمي وسهري قدّام الباب، تتصير الدنيي تركض تركض، والحجر والشجر يركض يركض (...) يا عيون الأحبّة نسيني، يا صورهن لا تبكّيني، تركيني، تركيني، يا وسع الطرقات محيني».

هذا المقطع الشعريّ البديع يدلّ على أنّ وردة أيضاً هاربة من واقع مرير لا تزال رواسبه عالقةً في ذاكرتها. الهرب إلى الأمام، عبر خلق إشاعة التران، يصبح وسيلةً لبلسمة هذا الجرح القديم. وردة، إذاً، لا تختلف عن سواها من عامّة الناس في معطوبيّتها، وفي كونها تختزن في ذاتها قوّتَين تتصارعان، أي الحلم والواقع. هذا ما نعثر عليه أيضاً لدى سعدو، الذي يتشاجر فيه الحلم الممتدّ منذ طفولته مع رتابة الزواج، ولدى اللصّ القائل: «أنا لمّا آمن بصير قاطع تذاكر ولمّا بشكّك برجع حرامي». تضامن وردة هذا مع الجميع، بوصفها هاربةً أيضاً من الواقع نحو الحلم، وظيفته، بحسب النموذج المشار إليه أعلاه، التمهيد للمشهد الأخير، الذي يحمل انتقام الخصم، أي الواقع، منها، وذلك بالنظر إلى دورها كمُرسِل. ولكنّ الاختلاف الجذريّ بين وردة والآخرين، وهذا ما يؤهّلها لممارسة دور المُرسِل، هو انتماؤها إلى طبقة المواهبيّين القلائل الذين يأتون من المجهول كي يفجّروا الطاقات النائمة لدى الآخرين فيما تقمع الرتابة اليوميّة الحلم لدى معظم الناس. الحلم، هذه الطاقة التي يضغط الواقع عليها ويضطهدها، لا تستطيع أن تنتفض وتحلّ أسرها وتطفو على السطح، ما لم يتوافر إنسان رياديّ يوقظها، حتّى ولو تعرّض هو نفسه لاحقاً إلى انتقام ما نذر حياته لمحاربته.

التران في رمزيّته الأخيرة

يرى الفيلسوف الفرنسيّ بول ريكور أنّ موضع الجهد التفسيريّ هو كلّ تعبير يهدف، عبر ما ينطوي عليه من معنىً حرفيّ، إلى تمرير بُعد معنويّ آخر أعمق وأبعد.[122] هذه الخاصّة، التي تجعل اللغة تتجاوز وظيفتها كأداة تخاطب وضعيّة لتصبح عالماً يحفل بمضامين ينادي بعضها بعضاً كأمواج البحر، أدركها الأقدمون. ولقد انكبّوا على سبر غورها في ما وضعوه من تحليلات لنظريّة الخطابة، مثلاً، والأهمّيّة التي تكتسيها فيها الصور البلاغيّة كالسخرية والاستعارة. إنّ كلّ من ينعم النظر في مسرحية «المحطّة» يتبدّى له أنّ اللغة الرحبانيّة هنا توغل في الاستفادة من هذه الديناميّة حتّى عندما تصطبغ بصبغة نثريّة صرف. ومن ثمّ، فإنّ النصّ، في كثير من لمحاته، يخترق حدود الرومنطيقيّة التقليديّة، التي يألفها كلّ عشير للأخوين رحبانيّ في شعرهما، ليتجلبب بجلباب الرمزيّة. والحقّ أنّنا هنا أمام نصّ تخاله مساحةً مائيّةً خاضعةً لذبذبات ثابتة تحرّك فيها أمواجاً دائريّة، تتّسع كلّ واحدة فيها عن سابقتها من دون فقدان ارتباطها الوثيق بالمركز الواحد.

من النافل القول إنّ التران ليس مجرّد قطار في معناه الوضعيّ. فسرعان ما تظهر، لدارس المسرحيّة، الأمواج الدائريّة الأخرى المنطلقة من فكرة التران، ولو أنّ العمل المسرحيّ لا يتوخّى في هذا ترتيباً منطقيّاً يتّسع من الملموس إلى المجرّد. ننطلق من التران الوضعيّ لنتنزّه في الأحلام الفرديّة، ومنها نلج الأحلام الجماعيّة وصولاً إلى الطاقة على الحلم، وهي «الحلم» في مدلوله المطلق. ولا تنفكّ الدائرة تتّسع حتّى يصبح التران، على مشارف نهاية المسرحيّة، ذاك الآتي «من قلب الضوّ». فتعود الإشكاليّة ليست هي الحلم، بل الإيمان الساطع بأنّ الآتي آتٍ لا محالة رغم الظروف المخالفة. هل التران، في التحليل الأخير، رمز لذلك المطلق، الآتي، الذي سيخترق حياتنا في خاتمة المطاف، كي يصير هو الكلّ في الكلّ، ويقيم الكلّ فيه كما يقيمون في قطار مادّيّ؟

«المحطّة» لا تقول هذا مباشرةً. فنحن لسنا أمام نصّ استعاريّ يسهل فيه بلوغ المعنى الأعمق عبر استقراء دقيق للمعنى الحرفيّ. بيد أنّ «المحطّة»، رغم ذلك، لا تكتفي بالترميز الخفر، بل تتعدّاه إلى مناجاة إيمانيّة لبحر الليل فيها الكثير من الصوفيّة. وفي غمرة اللحظات الشعريّة الحبلى بالصور، لا نعرف إذا كان هذا البحر مجرّد دائرة أخيرة في المساحة المعنويّة المتّسعة، حتّى ولو لم تتّخذ إسماً، أو ضامناً ماورائيّاً ما لمجيء التران أو أنّه، في كلّ بساطة، ذلك المطلق الذي يحوي كلّ الأشياء، وهي فيه توجد وتتحرّك وتحيا، ولعلّه لذلك يدعى بحراً. والحقّ أنّ الإجابة

الأكيدة عن هذه الأسئلة لا تلوح في نهاية المسرحيّة، وذلك بانتظار دراسةٍ أوسع تتتبّع فكر الأخوين رحبانيّ في شموليّته عند هذه النقطة. في أيّ حال، لا شكّ في أنّ المؤلّفَين أرادا، هنا، أن يبقى السؤال سؤالاً. ولعلّ في هذا، الكثيرُ من الحدس الشعريّ وبعض حكمة الأنبياء.

ولكنّ الأخوين لا يشدّدان على اليقينيّة الإيمانيّة لهذا الحضور ذي الطابع الأخيريّ فحسب، بل يشيران أيضاً، وبكلّ قوّة، إلى فجائيّته: «لمّا بيجي وقت التران، ما تعود تهتمّ إذا ما في سكّة (...) عغفلة بيوصل، من قلب الضوّ». الآتي ليس أسير تهيئة مادّيّة له. التران، في المشهد الأخير، يخترق بعنف عالم «المحطّة» ومَن يتحلّق حولها، في وقت كاد الكلّ يفقد رجاءه بوصوله وكادت الغلبة تكون فيه لضابط الشرطة ذي الصوت الأجشّ، القادر على إيجاد أدلّة تزجّ الناس جميعاً في السجن. المسألة، إذاً، ليست مسألة تطوّر مرئيّ يكون حضور التران نتيجةً منطقيّةً له. إنّ مجيء ذلك الآتي يحمل تحدّياً للجميع، لأولئك الذين انتظروه ولأولئك الذين لم ينتظروه، ذلك بأنّه ينقضّ عليهم بغتةً، قالباً معادلة الواقع وناقلاً حاملي التذاكر إلى وطن جديد وشمس جديدة. هذا الطابع الفجائيّ لقدوم الآتي، غير المقترن بعلامات ملموسة في الحياة اليوميّة، هو بالذات ما يجعل الإيمان بقدومه وتوقّعه في كلّ لحظة عمليّةً شاقّةً للغاية، وتحتاج إلى جهد عظيم. لذا، وعلى قدر الصعوبة التي تصاحب عيش الإنسان ككائن منتظر في شكلٍ واعٍ ومسؤول، يغبّط الأخوان رحبانيّ، على لسان وردة، التوتّر الانتظاريّ الذي يجعل الإنسان، إن هو اقتبله واحتضنه في سعته وعمقه، كياناً يمتدّ إلى الأمام، إلى اللانهاية. إذّاك، تصبح كلّ هنيهة أجراس «الموعد» واكتمال الشوق: «قرّب الموعد، والشوق اكتمل، نضج بإيّامنا الصيف، صار المطر عالشبابيك، واللي ناطرينو رح يدقّ الباب».

Notes

[1←]
يشكّل هذا النصّ طبعةً معدّلةً عن مطالعتنا في كتاب إينيس فاينريش الصادرة في: الآداب، 60، ربيع 2012، ص 35- 42. راجع أيضاً:

Ines Weinrich, Fayrūz und die Brüder Raḥbānī - Musik, Moderne und Nation im Libanon, Würzburg 2006.

[2←]
راجع دراستنا في هذا الكتاب «منصور «ينحت من صخر» وعاصي «يغرف من بحر»».

[3←]
راجع: محمود الزيباويّ، شعر ثمّ شعر في الشعر لم يكن فيه، ملحق النهار 25/ 1/ 2009.

[4←]
راجع: عبيدو باشا، سير، بيروت 2006، ص 164.

[5←]
راجع دراستنا في هذا الكتاب «منصور «ينحت من صخر» وعاصي «يغرف من بحر»».

[6←]
راجع: سليم سحّاب، الأخوان رحبانيّ... مؤسّسة فنّيّة متكاملة، شؤون عربيّة، 125، 2006، ص 156- 164، هنا 159.

[7←]
راجع، في هذا الخصوص، دراستنا في هذا الكتاب «منصور «ينحت من صخر» وعاصي «يغرف من بحر»».

[8←]
القصيدة من شعر الأخطل الصغير، ومطلعها: سَل عن قديم هواي هذا الوادي/هل كان يخفق فيه غيرُ فؤادي.

[9←]
من شعر قبلان مكرزل.

[10←]
تقول فيروز، العام 1992، في حديث إذاعيّ: «الأساس عاصي، وكلّ البناء وما فيه للأخوين»؛ راجع: عثمان بلّوش، سوى ربينا، بيروت 2011، ص 49. ويشهد منصور الرحبانيّ على أنّ أخاه عاصي كتب مسرحيّة

«جبال الصوّان»، في صيغتها الأولى، في ثلاثة أيّام فقط؛ راجع: هنري زغيب، الأخوين رحبانيّ: طريق النحل، بيروت 2001، ص 175.

[11←]
راجع دراستنا في هذا الكتاب «منصور «ينحت من صخر» وعاصي «يغرف من بحر»»، ولا سيّما الملحق.

[12←]
راجع: هنري زغيب، الأخوين رحبانيّ: طريق النحل، ص 165.

[13←]
عاصي الرحبانيّ يخترق صمت خمس سنوات ويتكلّم: أنا الأمّيّ الوحيد في الجمهوريّة اللبنانيّة، الحوادث، كانون الثاني، 1978، ص 88.

[14←]
راجع: هنري زغيب، الأخوين رحبانيّ: طريق النحل، ص 165.

[15←]
راجع دراستنا في هذا الكتاب ««الانتظار خلق المحطّة»: قراءة تحليليّة في «محطّة» الأخوين رحبانيّ».

[16←]
الياس سحّاب، الموسيقى العربيّة في القرن العشرين: مشاهد ومحطّات ووجوه، بيروت 2009، ص 275.

[17←]
راجع: هنري زغيب، الأخوين رحبانيّ: طريق النحل، بيروت 2001، ص 165.

[18←]
عبيدو باشا، سِيَر، بيروت 2006، ص 164.

[19←]
راجع الملحق في نهاية هذا البحث.

[20←]
هنري زغيب، الأخوين رحبانيّ: طريق النحل، ص 175.

[21←]
يروي منصور أنّ عبد الوهاب أُعجب كثيراً بهذا التوزيع. راجع: هنري زغيب، الأخوين رحبانيّ: طريق النحل، ص 150.

[22←]

راجع: عبد الغني طليس، 37 عاماً: مرحلة اسمها الأخوان عاصي ومنصور، النهار، 13 كانون الثاني 2010.

[23←]
راجع: محمود الزيباويّ، شعر ثمّ شعر في الشعر لم يكن فيه، ملحق النهار 25/ 1/ 2009، ص 4. محمود الزيباويّ، مَن الذي يلحّن مَن الذي يؤلّف، ملحق النهار 12/ 1/ 2013. راجع أيضاً: محمّد السيّد شوشة، فيروز المطربة... الخجول، القاهرة 1956، ص 39.

[24←]
م. رحبانيّ وع. رحبانيّ بحسب الأسطوانة، راجع: محمود الزيباويّ، شعر ثمّ شعر، ص 5.

[25←]
راجع: محمود الزيباويّ، مَن يسرق مَن، المدن، 26 تشرين الثاني 2016.

[26←]
بالقوام الليّن/حلوة من موطني.

[27←]
أهو الهوى يا هلا إن كان زائرنا/يا عطر خيّم على الشباك وانسكب.

[28←]
المطلع: أحبّك في صمتي الوارف/وفي رقّة الهدب الخائف.

[29←]
الأمثلة كثيرة. راجع، مثلاً، «أكذّب نفسي عنك في كلّ ما أرى» لأمّ كلثوم و«يا ناعماً رقدت جفونه» لمحمّد عبد الوهاب. في ما يلي، سنشير إلى هذا الإيقاع بلفظ «الوحدة».

[30←]
مثلاً: لمّا بدا يتثنّى.

[31←]
نستند، هنا، إلى تسجيل إذاعة «صوت العرب» (1955).

[32←]
نورا الأمّورة/قصّت تنّورة/لبستها وصارت/فيها مسرورة/تمشي وتتنقّل/متل العصفورة/والضيعة حولا/التمّت مسحورة.

[33←]
أي بوتيرة: 2، 4، 6، 8، 10، إلخ.

[34←]
راجع أيضاً لحن البيت الشعريّ: تمرح الأزاهير في حماه/جنّة العصافير ضفّتاه.

[35←]
هذه الظاهرة حاضرة بقوّة في «راجعون». راجع، على سبيل المثال، لحن الأبيات الآتية: من هناك أنتم/سمعتُ رياح بلادي/وبوح الشوادي/في غنائكم/من هناك أنتم/لمحتُ ظلال سمائي/ولون هنائي/في جباهكم، أو: بلادي يمرّ عليها/مع الفجر لحني الوجيع/بلادي أعدني إليها/ولو زهرةً يا ربيع؛ وفي تسجيل ستوديو بعلبك: يا غريب الديار/نسيم الجنوب/ضلّ فيك المدار/غداة الهبوب. راجع، أيضاً، في «حكايات الربيع»: أنت في دعوات الحياة/شعاع ورجع صلاة/أنت في وثبات الشباب/طموح يزيل الصعاب.

[36←]
راجع، مثلاً، في «حكايات الربيع» الانقطاع الموسيقيّ قبل عبارتَي «لعينيك شاعت أغاني الجمال و«في قديم الزمان».

[37←]
شعر قبلان مكرزل. تتّفق المصادر على أنّ «حبّذا يا غروب» هي أوّل لحن قدّمه عاصي إلى فيروز. ويؤكّد هذه المعلومة عاصي نفسه في مقابلة إذاعيّة بعنوان «تلفون من بين النجوم» بثّتها الإذاعة اللبنانيّة العام 2016 في ذكرى مرور ثلاثين سنة على رحيله. هذه المقابلة توليفة من أحاديث إذاعيّة سابقة بصوت عاصي، وفيها يؤكّد أنّه هو من «أعطى» فيروز أغنيتي «عتاب» و«يابالالا».

[38←]
شعر قبلان مكرزل.

[39←]
شعر الياس أبي شبكة.

[40←]
شعر الأخطل الصغير.

[41←]
شعر عمر أبي ريشة.

[42←]
القصائد التي لا يُذكر اسم مؤلّفها هي للأخوين رحبانيّ.

[43←]
شعر إبن جبير. ثمّة تسجيل لهذه القصيدة من أواسط الستّينات.

[44←]

شعر بدويّ الجبل.

[45←]
شعر عبد الكريم الكرميّ.

[46←]
شعر عبد الكريم الكرميّ.

[47←]
شعر نزار قبّاني.

[48←]
شعر جرير. يبدو أنّ هذا العمل مفقود.

[49←]
شعر أبي القاسم الشابيّ.

[50←]
شعر مرسي جميل عزيز.

[51←]
شعر بولس سلامة.

[52←]
راجع ص 79، الحاشية 1.

[53←]
يلاحَظ في هذه القصيدة التشابه اللحنيّ الكبير بين «أين يا قلبي تذهب في هواه/ها هي الشمس تغرب لم أراه» و«ليس لي حقل ولا مرج وسيع/ليس لي طاحونة أو لي قطيع» من مُغنّاة «النهر العظيم».

[54←]
راجع مثلاً، بصوت فيروز، لحن «هذا المسا يختال/بالسحر والأظلال/والشوق فينا طال/بالحبّ والآمال» أو بصوت كارم محمود «ساحر من رآه/حائر في مناه/كم حكى عن رؤاه/كم روى عن هواه».

[55←]
راجع: وجهك الفتّان/مشرق فرحان/كم وكم فتىً/ضاحك لِمَن/يا قمر.

[56←]

راجع في هذا الخصوص: محمود الزيباويّ، سوريّا وفلسطين في ميراث الأخوين رحبانيّ، الأخوان رحبانيّ - إبداع فكريّ وفنّيّ، بيروت 2015، ص 237- 246.

[57←]
معظم القصائد الدمشقيّة «الرسميّة» من شعر سعيد عقل. يشذّ عن هذه القاعدة، «يا ربى» (الأخطل الصغير)، «خذني بعينيك» (الأخوان رحبانيّ)، «حملتُ بيروت» (الأخوان رحبانيّ) و«يا شام عاد الصيف» (الأخوان رحبانيّ).

[58←]
راجع: هنري زغيب، الأخوين رحبانيّ: طريق النحل، ص 172- 175.

[59←]
نرتكز هنا على رواية منصور الرحبانيّ، الذي يورد أنّ عاصي لحّن هذه الموشّحات بعد تعافيه من إصابته الدماغيّة؛ راجع: هنري زغيب، الأخوين رحبانيّ: طريق النحل، ص 175- 176.

[60←]
مطلعها: بغداد والشعراء والصورُ/ذهب الزمان وضوعه العطرُ.

[61←]
شعر سعيد عقل.

[62←]
مطلعها: مصر عادت شمسك الذهبُ/تحمل الأرض وتغتربُ.

[63←]
شعر سعيد عقل.

[64←]
راجع، مثلاً، بيت «جئت يا مصر وجاء معي/تَعَبٌ إنّ الهوى تَعَبُ» في «مصر عادت» أو خاتمة قصيدة «بالغار كُلّلتِ» ذات الطابع النشيديّ.

[65←]
هذا ينطبق أيضاً على الأغنية التي أهدتها فيروز إلى باريس في مستهلّ حفلتها في الأولمبيا العام 1979.

[66←]
نجد الظاهرة ذاتها في صدر بيت «لا قطرة إلاّ وتخصبها/إلاّ ويعطى العطر لا عودا» من قصيدة «غنّيتُ مكّة».

[67←]
لاحظ، أيضاً، كيف تستعيد «بغداد» في مقدّمتها الموسيقيّة أغنية «نسّم علينا الهوا».

[68←]
يوحي الشاعر أنسي الحاجّ في مقالةٍ له كتبها في الذكرى الخامسة والعشرين لرحيل عاصي الرحبانيّ بأنّ قصيدة «سائليني» هي من تلحينه.

[69←]
شعر نزار قبّاني. مطلعها: لقد كتبنا وأرسلنا المراسيلا/وقد بكينا وبلّلنا المناديلا.

[70←]
شعر سعيد عقل.

[71←]
شعر سعيد عقل.

[72←]
مطلعها: العيد يروي ويروي سناها/يلثم منها المحيّا.

[73←]
مطلعها: عادت الرايات تجتاح المدى/وجعلنا موعد المجد غدا.

[74←]
راجع، أيضاً، ص 94، الحاشية 1.

[75←]
راجع: محمود الزيباويّ، سوريّا وفلسطين في ميراث الأخوين رحبانيّ.

[76←]
شعر فوزي عمري. من الصعوبة بمكان تحديد أقدم عمل أهداه الأخوان إلى فلسطين. راجع: محمود الزيباويّ، سوريّا وفلسطين في ميراث الأخوين رحبانيّ.

[77←]
يشير محمود الزيباويّ (سوريّا وفلسطين في ميراث الأخوين رحبانيّ) إلى صدور «راجعون»، في النصف الثاني من الخمسينات، على أسطوانة 45 دورة تحمل توقيع منصور الرحبانيّ منفرداً. راجع أيضاً: نزار مروّة، مغنّاة «راجعون» بعد ثلاثين عاماً، في الموسيقى اللبنانيّة العربيّة والمسرح الغنائيّ الرحبانيّ، بيروت 1998، ص 181- 190.

[78←]
شعر هارون هاشم رشيد.

[79←]

راجع ص 79، الحاشية 1.

[80←]
العام 2007، نشر منصور باقةً من القصائد، من ضمنها «سنرجع يوماً»، تحت عنوان «قصائد مغنّاة»، وأهداها إلى فيروز. ويشير الرحبانيّ في متن الكتاب صراحةً (ص 38) إلى أنّ واحدةً من هذه القصائد، وتحمل عنوان «إليكِ أتوب»، هي من نظمه. ومن المعروف أيضاً أنّه هو مَن ألّف مغنّاة «راجعون» وقصيدة «خذني بعينيك»، وكلاهما منشور أيضاً في الكتاب. هذا يوحي بأنّ النسبة إلى منصور تنسحب على سائر قصائد هذا السفر. راجع أيضاً ملحق هذا البحث.

[81←]
مطلعها: في أرض الجنّات/في الملهى الأخضر/تختال الواحات/بالورد الأحمر.

[82←]
مطلعها: أنا والمساء على بابي/والخيّر الأردنّ يروي ترابي.

[83←]
راجع: محمود الزيباويّ، سوريّا وفلسطين في ميراث الأخوين رحبانيّ.

[84←]
من الملاحظ أنّ أغنية «بيّارتنا زرعناها»، التي تُختتم بها لوحة «أغاني من بلادي»، تُشكّل، بالإضافة إلى أغنية فلسطينيّة أخرى من الستّينات هي «يا جسراً خشبيّاً»، القوامَ اللحنيّ لمقطوعة «هالسيّارة مش عم تمشي» في ختام مسرحيّة «ميس الريم».

[85←]
شعر سعيد عقل.

[86←]
راجع، مثلاً، مقطع «الغضب الساطع آتٍ» في «زهرة المدائن».

[87←]
راجع: أعرف يا حبيبي/أنّك ظلّ مائل.

[88←]
شعر الأخطل الصغير.

[89←]
راجع النقر البديع بالإصبع على أوتار الكمان في المقطع الثاني من هذه القصيدة، الذي تفتتحه فيروز ببيت «وحين راح البلبل/على الندى يغتسل».

[90←]

شعر نزار قبّاني. لاحظ، مثلاً، التدرّج الآسر حين تُنشد فيروز «ترونه في ضحكة السواقي/في رفّة الفراشة اللعوب»، أو «في أدمع الشتاء حين يبكي/وفي عطاء الديمة السكوب».

[91←]

شعر الأخطل الصغير. لاحظ، مثلاً، الاقتصاد التلحينيّ في بيت «تبدو كأن لا تراني/وملء عينك عيني».

[92←]

شعر سعيد عقل. راجع: سليم سحّاب، الأخوان رحبانيّ...مؤسّسة فنّيّة متكاملة، شؤون عربيّة، 125، 2006، ص 156- 164، هنا 161.

[93←]

مرخىً على شعر شال/لرندلى/هلا هلا/بِهِ بها/ بالجمال.

[94←]

تتقاطع «شال» من حيث مقام العجم، الذي تنتمي إليه، ورقّةُ الأداء الفيروزيّ مع قصيدة أخرى من نظم سعيد عقل تحمل عنوان «من روابينا القمر». ولكنّنا نعتقد أنّ الأخيرة تحمل بصمات عاصي.

[95←]

شعر سعيد عقل.

[96←]

الأخوان رحبانيّ، قصائد مغنّاة، بيروت 2007، ص 7.

[97←]

«أنا منذ البدء، كنت أكتب الشعر، والفصيح منه، وأكثره ليس جيّداً»؛ راجع: عاصي الرحبانيّ يخترق صمت خمس سنوات ويتكلّم: أنا الأمّيّ الوحيد في الجمهوريّة اللبنانيّة، الحوادث، كانون الثاني، 1978، ص 88- 89.

[98←]

راجع: الأخوان رحبانيّ، قصائد مغنّاة، ص 43- 44.

[99←]

شريط شعر عبيق الضوع محرمة/ونجمة سقطت من غصن لقيانا.

[100←]

راجع أيضاً: «راجع من صوب أغنية/يا زماناً ضاع في الزمن» (عصفورة الشجن)؛ «ولكِ الحاضر في عزّه/قبب تغوى بها قببُ» (مصر عادت)؛ «أنا حبّ أهل الأرض يزرعني/وترٌ هنا ويشيل بي وترُ» (بغداد).

[101←]

راجع ص 101، الحاشية 1.

[102←]
راجع: ننهب الفرصة (يا حبيبي كلّما هبّ الهوا)، نهب الأحبّة (حملتُ بيروت)، نهبوا رقادي (يا شام عاد الصيف).

[103←]
راجع: راحت عقدة القصب (لقاء الأمس)، مَن ضحّوا وراحوا (يا شام عاد الصيف)، لا تروحي انتظري (قال يا بيتاً لنا).

[104←]
راجع: تأخذ الدنيا وترتحل (هموم الحبّ)، كارتحال البحر بالسفن (عصفورة الشجن)، الطيب يرحل بي (يا زائري في الضحى)، عيوننا إليك ترحل كلّ يوم (زهرة المدائن).

[105←]
راجع: خلِّ الوعد نسيانا (أمس انتهينا)، يخلّي انتظارك أقصر (أقول لطفلتي)، خلِّ الكلام على ليلاتنا الأُوَل (إنّ الهوى عتب).

[106←]
راجع: يغسل وجهك القمر (بغداد)، وأنا أغسل الندى (سيّد الهوى قمري)، يغسل أجيالاً من الخطايا (وجوه أنبياء).

[107←]
راجع: طالت رقّة الهدب (لقاء الأمس)، سكناك في الهدب (يا زائري في الضحى)، رقّة الهدب الخائف (أحبّك)، هدب من أهوى (قال يا بيتاً لنا)، رغم تمتّع الهدب (نجمة الكتب).

[108←]
راجع: جاء معي تعب (مصر عادت)، إنّ الهوى تعب (مصر عادت)، شفّني التعب (إنّ الهوى عتب). راجع أيضاً: أنهدّ متعبةً (لقاء الأمس)، بالخافق التعب (لقاء الأمس)، عاشق تعب (نجمة الكتب).

[109←]
راجع: هيّأناه المجذافا (يافا)، ودخلناها مينا يافا (يافا)، وسأفتحها الأبواب (زهرة المدائن). راجع أيضاً: هيّئيها الدنانا (لا يدوم اغترابي).

[110←]
في ما يختصّ بالدور الذي يشغله «الغريب» في مسرح الأخوين رحبانيّ راجع: فوّاز طرابلسيّ، فيروز والرحابنة: مسرح الغريب والكنز والأعجوبة، بيروت 2006.

[111←]
لا يستتبع استبعادُ مسرحيّة «صحّ النوم» افتقارَها إلى العناصر المعنويّة الجديرة بالدرس، بل هو ينبع من اعتبارات ترتبط بالحجم المحدود لهذا البحث.

[112←]
إنّ فكرة العرس للتعبير عن العلاقة الحميمة قديمة في التراث الإنسانيّ. وهي تحتلّ في الأدب الدينيّ مركزاً مرموقاً. فبعض أنبياء التوراة، مثل هوشع وحزقيّال، يعبّر بصورتَي الزواج والزنى عن علاقة الله بشعبه الصافية تارةً والمتشنّجة طوراً. والصورة ذاتها نعثر عليها في كتاب العهد الجديد، حيث يتزوّج المسيح الكنيسة بموته على الصليب (راجع هوشع 2 وأفسس 5/ 21- 33). أمّا الأنظومات الميثولوجيّة القديمة، فتعرف فكرة تلقيح الأرض-الأمّ بهدف إخصابها واستيلادها الكائنات الحيّة. ولكنّ هذا غالباً ما يتمّ بواسطة عنصر ذكريّ.

[113←]
راجع: عم يمشوا بواديهن/والليل كبير/واديهن كراسيهن/ويخافوا تطير/والريح تمرجح فيهن/تاخدهن وتلوّيهن/حاجي تصرّخ يا منادي/من وادي لوادي.

[114←]
راجع: نحنا وادينا طاير/عم يمشي صوب الضوّ/ونعمّر العماير/ونعلّيها بالجوّ/والشتي عشجرنا/والصيف بقناطرنا/ والغنيّة زوّادة/من وادي لوادي.

[115←]
يشكّل هذا النصّ طبعةً معدّلةً عن دراستنا «محطّة الرحابنة - قراءة تحليليّة»، التي صدرت في: حوليّات كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة - جامعة البلمند، العدد 11، 2001، ص 55- 65.

[116←]
راجع: نبيل أبو مراد، الأخوان رحبانيّ حياة ومسرح: خصائص الكتابة الدراميّة، بيروت 1990، ص 174.

[117←]
راجع: حبيبي قال انطريني/لمّا بيجي الصيف/عبيادر الصيف/وعالحقلة اسبقيني/وانطرتك يا حبيبي/ورح يخلص الهوى/وما اجتمعنا سوا/ولا شفتك يا حبيبي/لوّحتني الشمس/والهوى قصّفني/يا خجلتي منّك/تجي وما تعرفني (جسر القمر)؛ بتذكّر شو حكيو عليّي/ لمّا نطرت وإنت نسيت/وصار الشتي ينزل عليّي/وإجا الصيف وإنت ما جيت (لولو).

[118←]
راجع:

Henri Bergson, Le rire: Œuvres, Paris 1959, p. 406

[119←]
يقترح فوّاز طرابلسيّ، في هذا الصدد، جواباً ملتبساً وغير مرتبط بسياق النصّ المسرحيّ، راجع: فوّاز طرابلسيّ، فيروز والرحابنة: مسرح الغريب والكنز والأعجوبة، بيروت 2006، ص 160.

[120←]
راجع:

Algirdas Julien Greimas, Sémantique structurale, Paris 1986, 1995, p. 172 -180.

[121←]
راجع:

Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, Paris 1958, 1995, p. 235 - 265.

[122←]
راجع:

, Paris 1969, p. 65interprétations des conflit, Le RicoeurPaul